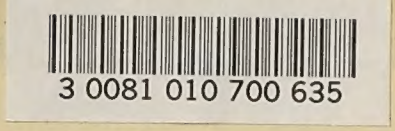
PR
2889
.D4
v.54


3 0081 010 700 635

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

296945 v.54

PR
2889
.D4
v.54

296945

Date Due

Demco 293-5			

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **MAX FÖRSTER**

VIERUNDFÜNFZIGSTER JAHRGANG

BERLIN
VERLAG VON GEORG REIMER
1918

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor Dr. **Wolfgang Keller,** Münster i. W., Langestrasse 9.

Die Redaktion.

Bezug des Jahrbuchs: Jedem Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird das Jahrbuch zugeschickt gegen Einsendung des Jahresbeitrages von 10 M. zuzüglich 35 Pf. Porto (fürs Ausland 95 Pf.) an die **Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, Berlin W. 10, Genthiner Strasse 38.** Für Subskribenten und im Laden beträgt der Preis 12 M.

Mitgliedschaft: Um Mitglied zu werden genügt es, die Beitrittserklärung mit genauer Adresse an die Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, Berlin W. 10, Genthiner Strasse 38, zu senden.

Zweck der 1864 gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist es, die Pflege Shakespeares in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Assoziation zu fördern (Satzungen § 1).

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D4
v.54

296945

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Jahresbericht des Präsidenten V

Festvortrag.

Shakespeare und sein König. Von Wolfgang Keller XIII

Aufsätze.

Shakespeare als Held deutscher Dramen. Von Albert Ludwig . . 1
Die Aufnahme Shakespeares am Bremer Stadttheater. Von Käthe Stricker 22
Verloren gegangene englische Dramen aus dem Zeitalter Shakespeares. Von Wilhelm Creizenach 42
J. K. G. Wernichs «Macbeth»-Bearbeitung. Die erste Aufführung des «Macbeth» in Berlin 1778. Von Kurt Kauenhowen . . . 50

Kleinere Mitteilungen.

«Alucius» (W. Creizenach) 73
«He returned to his first vomit» (W. Creizenach) 73

Nekrologe.

Bernhard Baumeister (H. Richter) 74
Hermann Conrad (C. Grabau) 90

Theaterschau.

Dramaturgische Übersicht (E. L. Stahl) 94
«Verlorene Liebesmüh» (W. Jürgens) 102
Statistischer Überblick über die Shakespeare-Aufführungen 1917 . . 106

Zeitschriftenschau.

Von Carl Grabau: I. Das Drama von Shakespeare (Zum geistlichen Drama. «Mankind.» «Old Custom.» «Jack Juggler.» Die Anfänge des romantischen Dramas in England. Robert Greene) 109
II. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Elisabeths (Edm. Spenser. Th. Nash. Der Ursprung des Euphuismus) 112
III. Shakespeares Dramen («Romeo und Julia.» «Richard III.» «Der Kaufmann von Venedig.» «Hamlet.» «Troilus und Cressida.» «Macbeth») 114

Seite

IV. Die Gedichte Shakespeares 121
V. Shakespeares Persönlichkeit und Kunst (Shakespeares Religion. Zur Technik Shakespeares. Zur Shakespeare-Ästhetik) . . 122
VI. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger (George Chapman. Beaumont—Fletcher—Massinger. Theobalds «Double Falsehood». John Donne) 126
VII. Zur Bibliographie 129
VIII. Shakespeares Nachwirken (Shakespeare und Frankreich. Shakespeare und die Türkei. Grillparzer und Shakespeare) . . . 130
IX. Shakespeare und die moderne Bühne 132
X. Verschiedenes (Nachklänge zur Dreihundertjahrfeier. Kleine Notizen aus englischen Zeitungen. Zur Shakespeare-Bacon-Theorie 136

Bücherschau.

Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. V (O. Brie) . . . 141
Volkelt, Ästhetik des Tragischen (L. Schücking) 144
Savits, Shakespeare und die Bühne des Dramas (A. Winds) 145
Grube, «Die Hexe von Orleans» (A. Winds) 147
Edda. Shakespeare-Heft (H. Jantzen) 148
Ungarisches Shakespeare-Jahrbuch, Bd. VII und VIII (A. Weber) . 154
Stahl, Englisches Theater im 19. Jahrhundert (F. Gregori) 160
Riedl, Shakespeare und die ungarische Literatur (D. Rózsa) 162
Császár, Shakespeare und die ungarische Dichtung (D. Rózsa) . . . 163

Shakespeare-Bibliographie.

Von Hans Daffis. IV. Shakespeareana (Fortsetzung) 164
V. Nachträge 176
VI. Miszellen 180
Register zur Bibliographie 1914—1916 182
Namen- und Sachregister zu Band LIV. Von Carl Grabau . . . 197

Jahresbericht

erstattet durch den Präsidenten.

Fast sind wir es schon gewöhnt, in kriegsmäßig einfacher Jahresversammlung die Angelegenheiten unserer Gesellschaft zu ordnen und uns dabei vom Anhauch Shakespeares über diese schreckhaft große Zeit erheben zu lassen. Mein erster Gruß gilt heute verdientermaßen unseren Helden im Felde, die das Vaterland vor den Greueln des Krieges behütet und als moderne Winkelriede unserem Volke eine Gasse gebrochen haben zu sonniger Zukunft. Ein zweiter gilt dem herrlichen Riga, dessen Theater vor vier Jahren trotz russischer Herrschaft unser Jubiläum mit einer würdigen Shakespeare-Aufführung beging, und der Märtyrerin unter den deutschen Universitäten, dem endlich befreiten Dorpat. Vergessen wir aber auch nicht der Tapferen daheim, die gegen Mangel mancher Art, gegen die Angst der Schwächlichen, gegen die kurzsichtigen, oft geradezu verbrecherischen Rufer nach einem Frieden um jeden Preis ankämpfen. Etwas Geduld noch, ein wenig Ausdauer, einige Schritte unter bewährter Führung voran, und endgültiger Erfolg bringt uns für das entsetzliche Ringen reichen Lohn. Gott, der schon Wunder für uns getan hat, und Hindenburg verlassen den Mutigen nimmer.

Wie merkwürdig hat sich in diesen Kriegsjahren die Wertschätzung Shakespeares bewährt, die zu fördern die alte Aufgabe unserer Gesellschaft war! Man kann unsern Feldgrauen kein erwünschteres Buch in den Schützengraben hinaussenden als seine verdeutschten Dramen. Ich weiß von einer Reihe internierter und gefangener Schüler in England, die mit Doktorarbeiten über ihn beschäftigt sind und sich damit über die Öde und Gedrücktheit des Vegetierens zwischen Stacheldraht hinweghelfen. Besuchter als jemals sind seine Stücke, wenn sie auf der Bühne erscheinen, und der preußische Kultusminister hob vor kurzem mit berechtigtem Stolze hervor, daß ihre Aufführungen in englischen Landen dürftiger sind als bei den «Hunnen und Goten». Selbst der Reichskanzler hat vor

ein paar Monaten (25. Febr.) in amtlicher Rede ein Zitat aus dem «Hamlet» angezogen, das Wort von dem «Ziel, auf's innigste zu wünschen», und zwar in bezug auf einen Völkerbund, der wirklich und ehrlich auf Gerechtigkeit aufgebaut wäre. Was speziell die Königsdramen uns zurufen, um Einigkeit der Volksgenossen im Innern, Kühnheit des Heeres gegen den Feind, humanes Maßhalten im Rat und demütigen Gehorsam gegenüber den sittlichen Mächten zu bewahren, wird gerade in diesen Zeiten am willigsten gehört und aufgenommen. Nicht als feindlicher Ausländer betätigt sich Shakespeare in unserer Mitte, sondern als ein Genius der Menschheit, der jenen die beste Bundesgenossenschaft erweist, die am eifrigsten und gründlichsten ihn studieren.

Für die alte Aufgabe unserer Gesellschaft weiß also Shakespeare selber, unterstützt durch eine Schar idealgesinnter Theaterleiter und Darsteller, ausreichend zu sorgen. Aber neue Aufgaben sind uns während des Krieges erwachsen und fordern bisher ungebrauchte Kraft in uns heraus.

Vor allem sind wir uns der Pflicht bewußt geworden, für das deutsche Poesietheater, wie es aus Shakespeares Anregung vor anderthalb Jahrhunderten entsprungen ist, den heimischen Nachwuchs zu mehren. Mitten im Geklirre der Waffen ist eine Anzahl deutscher Dramatiker entdeckt, einstudiert und aufgeführt worden, und bereits darf man die Stilart dieser Junggeneration umreißen: wortkarg, mit wenig Form, unter Verzicht auf Anmut und Humor, aber wuchtig und aktivistisch verfechten sie natürliche Freiheiten und Pflichten. Aus solch literarischer Massenbewegung pflegen, wie die Geschichte der Literatur uns zeigt, die ganz großen Meister horvorzugehen, und gewiß vermag nichts ihnen besser voranzuhelfen, als wenn sie an Shakespeare geschulte Darsteller, Zuschauer und Kritiker vorfinden. Ihnen möchten wir möglichst freie Bahn schaffen, ihre Leistungen an den Shakespearischen erklärend messen, ihren originellen Drang nach Shakespearischer Lebenswahrheit fortbilden.

Ferner ist uns die Literatur überhaupt durch den Krieg als eine riesige Gegenwartsmacht vor Augen geführt worden. Das Soldatenlied und die Soldatenzeitung, stimmungschildernde Romane und stimmunghebende Dramen, nicht zum wenigsten die feindliche Hetzpresse haben uns den Zusammenhang zwischen schönem Wort und scharfer Wehr sehr fühlbar gemacht. So erkennen wir jetzt auch in Shakespeare mit überraschender Deutlichkeit, wie er die Kämpfe seiner Zeit spiegelte und beeinflußte, wie er in «Richard II.»

die Rechtsgrenzen zwischen Krone und Volksvertretung betonte, in «Heinrich V.» gegen den eben abgefallenen französischen Bundesgenossen die großbritannische Idee mobilisierte, in späteren Dramen seinem König Jakob I. in die Hand arbeitete und schließlich im «Sturm» die Pflichten des Herrschers gegenüber Ariel und Caliban, d. h. gegenüber Adel und Plebs symbolisch darstellte. Zu einseitig haben wir uns bisher mit seinen Quellen, seiner Metrik, seinem Wörterbuch, seiner Technik abgegeben; wie er zum Denken und Wollen seiner Umwelt sich stellte, also das Aktuelle in seinen Werken wird fortan mehr in den Mittelpunkt der Forschung zu rücken sein. Ein wenig ist dies bereits in unserm Jahrbuch zu spüren; im besonderen ist aus diesem Gebiete das Thema zum heutigen Vortrag geschöpft, den uns ein Kollege aus dem schicksalschwangeren Prag halten wird, der Vertreter der Anglistik an der Universität Münster i. W. Professor Wolfgang Keller, rühmlich bekannt als neuester Herausgeber von Schlegel-Tiecks deutschem Shakespeare.

Eine weitere Aufgabe erwächst unserer Gesellschaft durch den Erlaß des preußischen Kultusministers von 1917 über das Auslandstudium. Die gründliche Kenntnis der andern Völker soll zum Hauptziel des Unterrichts erhoben werden, nicht bloß zum besten unserer künftigen Kaufleute, Forscher, Techniker und Diplomaten, sondern um die Aufmerksamkeit unseres ganzen Volkes mehr auf die Existenzfragen des Reiches gegenüber den auswärtigen Verhältnissen einzustellen, bis jeder Staatsbürger politisiert ist. Besonders England werden wir mehr als bisher zu ergründen haben; wer aber die Psyche der englischen Massen verstehen will, muß Shakespeare kennen — so tief hat dieser überragende Autor bei allen politischen Umwälzungen des neuen England mitgeholfen. Unter Berufung auf ihn entwarf Carlyle in «Helden und Heldenverehrung» das Bild des pan-britischen Weltreichs, zu dem alle gehören sollen, die seine Sprache reden, die Kolonien und die Vereinigten Staaten mit eingeschlossen. Als im Frühjahr 1880 Gladstone die Parlamentsmehrheit Beaconfields umwarf, sah ich in den Händen der Gladstonianer Büchlein mit Shakespearischen Aussprüchen liberaler Art, in den Händen ihrer Gegner Büchlein mit konservativen Zitaten aus ihm; beide Parteien holten sich die Schlagworte vom Stratforder — er galt als allgemeiner Prophet. Nichts hat dem heutigen Imperialismus Englands so vorgearbeitet wie die Ruhmesrede des sterbenden Lancasterherzogs in «Richard II.» über das «Kleinod England, eingefaßt vom stolzen Meer», das «andern obzusiegen pflegte». Als vor zwölf

Jahren bei der Franklinfeier in Philadelphia der König von England zum Ehrendoktor der Universität von Pennsylvanien promoviert werden sollte, trat der Provost in Talar und Kette an den Rand der Plattform vor und deklamierte einfach den Anfang der genannten Rede des Gaunt:

«Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies» usw.,

und die Tausende republikanischer Zuhörer im weiten Theater verstanden sofort, was er meinte, sprangen von den Sitzen und brachen in ein donnerndes Hoch aus auf den Nachkommen Georgs III.! Man durchschaut nicht die traditionelle Logik der modernen Engländer in Weltfragen, man kann viele versteckte Anspielungen in ihren Reden und Artikeln nicht ausdenken, namentlich aber ihre tiefwurzelnde, daher ganz hartnäckige Leidenschaft gegen Mitgeltung irgendeines anderen Volkes in der Welt nicht ermessen, ohne in Shakespeare wohl belesen zu sein. Möge zu solchem Wissen bei uns schon auf dem Gymnasium möglichst der Grund gelegt werden, damit unsere Universitäten eine richtige englische Landeskunde darauf erbauen können, wie sie unser Volk in der Zukunft fernerhin noch mehr brauchen wird als in der Gegenwart.

Endlich möchte ich auf eine Aufgabe hinweisen, die sich auf die Stätte bezieht, an der wir uns hier versammelt haben. Man spricht oft vom Geiste Potsdams, von seinen guten und minder guten Eigenschaften, und sicherlich hat er sich als unser Retter und Schützer erprobt; aber alles Gute an ihm wirkt doppelt gut, alles Gröbliche verfeinert, wenn man ihn mit dem Geiste Weimars verbindet, der uns nicht nur hilft, Länder zu erobern, sondern Seelen zu gewinnen. Man redet von der Demokratie, die allerorts die Hohen zum Ebenmaße beugen solle; besser würde man wohl von der Aristokratie sprechen, zu der auch der einfache Mann in deutschen Landen erhoben werden soll; sicher jedoch ist solche Gleichmachung bisher nirgends in der Welt so verkörpert wie in der hiesigen Herrschergruft, wo die bürgerlich geborenen Dichterfürsten neben den Landesfürsten ruhen. Solche Verbindung des Vornehmen mit dem Volkstümlichen in Dichtung und Kunst ist das Programm, die Zukunftslosung, die sich für die weitesten Kreise des Inlandes mit dem Worte Weimar verknüpft. Um dies geistige Weimar im wirklichen zu suchen und zu leben, ist Wildenbruch hiehergezogen und mancher andere Starke auf dem Gebiete des deutschen Theaters, neuestens

auch der beredte Verkünder der «Wege nach Weimar». Deshalb hat der Name Weimar auch im Ausland einen so hellen Klang, daß z. B. im Festspiel «Caliban», mit dem die *Drama League of America* 1916 das Shakespeare-Jubiläum in New York beging, als Vertreter der heutigen deutschen Theater das Weimarische an die Spitze gestellt ist — dahinter erst folgen das Deutsche Theater und das Lessing-Theater. Dies ideale Weimar zu ehren und zu pflegen kommt auch unsere Gesellschaft jeden Frühling an die Ilm gezogen. Mehr als jemals haben wir Anlaß, ihm uns anzupassen, seitdem sich die kleineren Völker im Osten ordnung- und bildungsuchend an uns angelehnt haben. *In hoc signo vinces:* das ist heutzutage dem sich aufreckenden Riesen Herrmann für die kommenden Jahrzehnte zuzurufen.

Mit lebhaftestem Bedauern empfinden wir unter solchen Umständen den Verlust eines so hervorragenden Arbeiters und Vorstandskollegen an diesem Orte, wie es uns der Sekretär der Schillerstiftung durch viele Jahre war. Wie feinsinnig Professor Dr. Bulle den *genius loci* erkannt hat, das konnte er gerade noch vor seinem Hinscheiden in der Schrift über die Verkünder des deutschen Idealismus dartun. Im ständigen Rate unserer Gesellschaft war seine warme und natürliche Persönlichkeit freundlich zu fühlen — das wird uns jetzt am deutlichsten angesichts der Lücke. Auch den Hingang unseres Mitgliedes Exzellenz Raehlmann erwähne ich mit Trauer, denn als gewohnter Vertreter der Goethe-Gesellschaft hat er zum Gelingen unserer Veranstaltungen viel beigetragen. Bürger Weimars, die auf solche Weise das realste Erbe ihrer Stadt hochhalten, mit einer Menge stiller Opfer und ohne nach äußeren Ehren zu haschen, verdienen innigen Dank weit über das Grab hinaus.

Unter den neuen Namen unserer Mitgliederliste ist mit Ehrerbietung an erster Stelle anzuführen der des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn Karl I., der die Mitgliedschaft seines erlauchten Vorfahren Franz Josefs I. fortzusetzen geruht hat. Mit Freude sehen wir die Bundesgenossenschaft des Krieges auch bei unserem Friedenswerk angedeutet; solange alle Deutschen zusammenhalten, haben wir keine Feindesrotte zu fürchten. Glücklich bin ich auch, melden zu können, daß, ganz aus eigenem Antrieb, der neue preußische Staatsminister der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten, Exzellenz Schmidt, uns beigetreten ist. Es gibt keinen mächtigeren Bildungsapparat in der Welt als die preußische Unterrichtszentrale; ihren Leiter unter den aktiven Freunden Shakespeares

und Weimars zu wissen ist uns eine ermutigende Zukunftsgewähr. Im übrigen hat sich die Zahl unserer Mitglieder wenig verändert.

Dementsprechend sind auch unsere Finanzen gesund geblieben. Daß unser Jahrbuch diesmal wieder etwas schlichter und schmächtiger ausfällt, ließ sich angesichts der Schwierigkeiten im ganzen Druckergewerbe nicht vermeiden. Wenn der Inhalt nicht ebenso gelitten hat, ist dies der Liebe zu Shakespeare bei unseren Mitarbeitern zu danken, die weit mehr leistet, als glänzende Honorierung anzuregen vermöchte. Um so mehr gereicht es uns zur Genugtuung, daß die Herren, die seit vielen Jahren mit Bienenfleiß uns die Bibliographie und die Zeitschriftenschau beisteuern, Bibliothekar Daffis und Oberlehrer Grabau, durch den preußischen Professorstitel ausgezeichnet wurden.

Zum Schluß noch ein Wort über das, was England von der Fortführung der deutschen Shakespeare-Arbeit denkt. Viele und verschiedenartige Stimmen sind mir von dort zu Ohren gekommen. Die Zeitungen des haßverbreitenden «Patriotismus», voran die Times, haben zu Anfang des Krieges uns das lächerliche Bestreben zugemutet, als wollten wir Shakespeare zu einem politischen Parteigänger der deutschen Sache stempeln, und leider ließ sich auch unser ehemaliger Freund Henry Arthur Jones, der in Lustspielen Geschmackvolleres geleistet hat, durch solche Ausstreuungen verführen, einen förmlichen Protest gegen unsere angebliche Annexion Shakespeares loszulassen. Andererseits haben Forscher, wie Professor C. H. Herford, der Verfasser der «*Literary Relations of England and Germany in the sixteenth Century*» 1886 und Herausgeber von «*Modern Germany*» 1913, sowie Mrs. Stopes sich nicht hindern lassen, deutsche Shakespeare-Arbeit nach wie vor anzuziehen und zu würdigen. Freimütig hat sich auch der Dekan von Norwich, Dr. Beeching, der genau vor zehn Jahren den Vorsitzenden der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Jerusalem-Zimmer der Westminster-Abtei liebenswürdig bewirtete, über unsere Tätigkeit ausgesprochen. «Unsere gegenwärtigen Feinde», sagt er gleich zu Anfang seiner Schrift «*Shakespeare and the English Ideal*» 1916, «erfassen seine Größe so klar wie wir selber . . . Sicherlich hat das Studium seiner Schriften durch ihren Eifer und Fleiß mächtig gewonnen, und sie geben uns ein Vorbild durch die Beharrlichkeit, mit der sie seine Dramen aufführen». Von einem Engländer in dieser Zeit und inmitten einer verhetzten Menge ist dies viel gesagt. Natürlich dürfen wir uns keiner Täuschung über die Ohnmacht hingeben, mit der diese red-

lichen Gelehrten, solange der Krieg dauert, den Machthabern ihres Reiches gegenüberstehen. Torheit wäre es, zu glauben, unser Shakespeare-Kult könne je eine britische Regierung von der feindlichen Wut abbringen, mit der sie unser Volk entwaffnen und verelenden möchte, tatsächlich es freilich nur zu politischer Größe herausfordert und erzieht. Dennoch darf uns solches Lob woltun. Es zeigt uns, daß trotz der wüsten und systematischen Verlästerung, wie sie die englische Presse gegen uns geübt hat und noch übt, der deutsche Name schließlich doch durch deutsche Arbeit gerechtfertigt wird. Wir brauchen nur fortzufahren, mit Schwert und Feder uns zu rühren wie bisher, und nicht bloß der Sieg ist unser, samt einem ungeheuren irdischen Kampfpreis, sondern auch die erneute Kulturanknüpfung wird uns nach dem Kriege, ohne daß wir darum zu bitten und zu betteln brauchen, als etwas Verdientes und Selbstverständliches entgegengetragen werden.

Die Jahresversammlung war von S. K. Hoheit dem Großherzog, der erst am Abend vorher aus dem Felde zurückgekehrt war, und Ihrer K. Hoheit der Frau Großherzogin, sowie einer zahlreichen Zuhörerschaft besucht. Nach dem Vortrag berichtet der Schatzmeister Herr Direktor Hollmann über den Zustand der Kasse; die Gesellschaft erteilt ihm Entlastung und Dank. Die Vorstandsmitglieder A. v. Oechelhäuser, v. Putlitz, Prof. Fischer und v. Schirach, die nach dem Turnus ausscheiden, werden wiedergewählt. Als Ort der nächsten Hauptversammlung wird wieder Weimar in Aussicht genommen. Es wird schließlich mitgeteilt, daß das Jahrbuch für 1918/19 von Prof. Keller herausgegeben wird.

—

Am Abend spielte das Großherzogliche Hoftheater Shakespeares «Wie es euch gefällt» in neuer Inszenierung von Herrn Oberregisseur Jürgens und mit Musik von Herrn Wetzler, der persönlich dirigierte.

An der Versammlung nahmen teil: Geh. Reg.-Rat Dr. Frhr. v. Boineburg und Frau, Weimar, Frl. Eleonore v. Bojanowski-Weimar, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Brandl-Berlin, Lektor Buch-Jena, Lehrer a. D. Busch-Weimar, Bibliotheksdirektor Prof. Dr. Deetjen und Frau, Weimar, Prof. Dr. Deutschbein-Halle a. S., Sophienstiftslehrerin Frl. Dilthey-Weimar, Frau Hauptmann Dittenberger-Weimar, Frl. cand. phil. Ebeling-Leipzig, Frl. cand. phil. Eicker-Halle a. S., Dr. Rich. Elsner-Berlin-Pankow, Karl Ernst-Halle a. S., Oberlehrerin Frl. Fecke-Nordhausen, Prof. Dr. Fischer-Innsbruck, Geh.-Rat Prof. Dr. Förster-Leipzig, Prof. Dr. Francke-Weimar, Prof. Dr. Freund-Gießen, Oberhofmarschall Frhr. v. Fritsch, Exz., Weimar, Frau Geh.-Rat Gumprecht-Weimar, Reg.- u. Baurat Herzog und Frau, Jena, Hofrat Dr. Heubach und Frau,

Weimar, Dr. W. Heuschkel-Weimar, Bankdirektor Hollmann-Weimar, Prof. Dr. Horn-Gießen, cand. phil. Huscher-Leipzig, Prof. Dr. Keller-Münster i. W., Direktor Knabe-Weimar, Pastor Koch-Tröchtelborn, Frl. cand. phil. Köhler-Halle a. S., Frl. cand. phil. Krüger-Leipzig, Prof. Dr. Lienhard-Weimar, Direktor Dr. Löwisch-Weißenfels a. S., Dr. Arth. Luther-Leipzig, Direktor Dr. Marbach-Apolda, Justizrat A. Marder-steig-Weimar, Prof. Menge-Pforta, Prof. Dr. Merian-Genast-Weimar, Direktor Prof. Dr. Minde-Pouet-Leipzig mit 8 Beamten und Beamtinnen der Deutschen Bücherei, Studienrat Dr. Müller-Erfurt, Oberlehrerin Frl. Mundt-Jena, Reg.-Rat Dr. Mutzenbecher-Weimar, Major d. L. a. D. W. v. Oechelhäuser-Dessau, Frau v. Oppeln-Bronikowski, Bibliothekar Dr. Ortlepp-Weimar, Dr. Otto-Leipzig, Lektor Peters-Leipzig, Prof. Dr. Regel-Halle a. S., Staatsminister Dr. D. Rothe, Exz., Weimar, Geh.-Rat Prof. Dr. Schick-München, Frl. cand. phil. Schnippel-Berlin-Lichterfelde, stud. phil. Schulte, Schriftleiter Dr. Seebrecht-Leipzig, Oberlehrer Sonnekalb-Ilmenau, Schriftsteller Dr. Stettenheim-Leipzig. Dozent Dr. Toll-Berlin-Schöneberg, Frl. Treßnitz, Kgl. Sächs. Hofschauspielerin, Berlin, Generalintendant a. D. v. Vignau, Exz., Weimar, Buchdruckereibesitzer Wagner-Weimar, Frl. stud. phil. Weiland-Berlin-Steglitz, Pastor em. Wendt-Weimar, Frau Elisab. Witthauer-Weimar, Justizrat Zander-Erfurt.

Begrüßungen liefen ein u. a. von Prof. Eichler-Graz, Geh.-Rat Jiriczek-Würzburg und von einer Berliner Anglistin, Charlotte Schön, die als Rote-Kreuz-Schwester im deutschen Etappenlazarett in Smyrna wirkt.

Shakespeare und sein König.

Festvortrag,
gehalten vor der Jahresversammlung am 23. April 1918
von

Wolfgang Keller.

An der klassischen Stätte Weimars über das Verhältnis von Dichter und Fürst zu sprechen, ist eine reizvolle, aber nicht leichte Aufgabe. Denn immer wird uns hier das Bild Goethes und Carl Augusts als unerreichbares Ideal einer Freundschaft vorschweben, wie sie sich nur einmal im Lauf der Geistesgeschichte zusammengefügt hat. «Er saß ganze Abende bei mir,» erzählt Goethe in den Gesprächen mit Eckermann, «in tiefen Gesprächen über Gegenstände der Kunst und Natur und was sonst allerlei Gutes vorkam. Wir saßen oft tief in die Nacht hinein, und es war nicht selten, daß wir nebeneinander auf meinem Sofa einschliefen.» Etwas Ähnliches wie dieses rührende Freundschaftsverhältnis zu seinem Fürsten ist Shakespeare nie beschieden gewesen. Zu groß war doch in seiner Zeit der Abstand zwischen dem Schauspieler und dem König; und ein Sonett von John Davies aus Hereford «An unseren englischen Terenz, den Herrn William Shakespeare» aus dem Jahre 1611 sagt ausdrücklich: «Hättest du nicht eine Königsrolle gespielt, dann wärst du ein Genosse für einen König gewesen, und ein König unter den Tieferstehenden.»

Und doch hat man bisher wohl zu wenig beachtet, daß auch Shakespeares Kunst durch das Verhältnis zu seinem Fürsten wesentliche Förderung und Richtung erhalten hat, daß auch er zu einem guten Teil ein höfischer Künstler war; und daß vor allem König Jakobs Gönnerschaft Shakespeares dramatisches Schaffen zur höchsten Blüte gebracht hat.

Man hat Shakespeare immer wieder als volkstümlichen Dramatiker bezeichnet. Das ist er wohl insofern, als er aus der kleinen

Landstadt stammt, wo er Natur und einfache Menschen mit dem erwachenden Künstlerauge beobachtet hat. Aber in der Hauptstadt will er von Anfang an höfischer Dichter sein, wie es am klarsten seine beiden ganz höfischen Verserzählungen bezeugen und die 126 an einen vornehmen Freund gerichteten Sonette. Wohl war Shakespeare selbst Mitglied eines Volkstheaters, aber die meisten seiner Stücke sind nicht zunächst für die große Menge bestimmt, sondern für einen höfischen Zuschauerkreis; seine Truppe steht ja auch formell im Dienste des Lord Kämmerers. Nicht für die Gründlinge, für die Masse der Handelsdiener, Matrosen und Knechte, die das Parterre füllten, schreibt Shakespeare, sondern für die Vornehmen und Gebildeten in den Logen, die allein imstande waren, die Anspielungen auf antike Mythologie und Geschichte und die durch römische Muster geleitete bilder- und gedankenreiche Sprache seiner dramatischen Dichtungen zu würdigen. An sie wendet sich das Trauerspiel der Renaissance, das dem römischen Tragiker Seneca folgt, noch mehr aber das Lustspiel, das mit seinem geistreichen Witz, seiner eleganten Konversation nur am Hofe selbst entstehen konnte. Shakespeares Verdienst ist es gerade, diese höfische Komödie, die Lilly und seine vornehmen Freunde für die Feste der Elisabeth geschaffen hatten, dem Volkstheater zugeführt zu haben. Shakespeare ist kein lakaienhafter Hofdichter gewesen, aber er wußte, daß die Kavaliere seiner Kunst, die Bildung, Geschmack und Reichtum nötig hat, mehr Verständnis entgegenbrachten als die guten Bürger der Stadt London oder gar das niedere Volk.

Shakespeare stellt sich auch im Stoff seiner Dramen nie auf den Standpunkt des Bürgers, sondern immer auf den der höfischen Kreise. Unter den 36 Stücken Shakespeares tritt nur in zweien — in der «Bezähmten Widerspenstigen» und in den «Lustigen Weibern» — kein Fürst oder sonstiger oberster Machthaber im Staate auf. Das Lustspiel von der «Bezähmten Widerspenstigen», die Umarbeitung eines älteren Stückes, hat Shakespeare nur unter dem Einfluß Ariosts in die Universitätsstadt Padua verlegt, wo es keinen Fürsten gab. Die von ihm selbständig erfundene Handlung der «Lustigen Weiber von Windsor» aber mußte sich um den dicken Ritter Falstaff gruppieren, der durch ausdrücklichen Befehl König Heinrichs des Fünften — am Schluß des zweiten Dramas über Heinrich IV. — vom Hofe verbannt worden war. In beiden Fällen waren also rein äußerliche Gründe für den Ausschluß des höfischen Elements maßgebend. Und die paduanischen Patrizier in der «Bezähmten Widerspenstigen» leben wie die

königlichen Kaufleute im «Kaufmann von Venedig» in vornehmen Häusern mit zahlreicher Dienerschaft. Ebensowenig merken wir etwas von Handwerkertum und Brotarbeit in den «Lustigen Weibern», deren Handlung ja nicht in Shakespeares eigener Zeit spielt, sondern fast 200 Jahre früher, im romantischen Mittelalter, als der Humor von Chaucers Canterbury-Geschichten im lustigen alten England herrschte. Es sind auch hier aristokratische Bürger, Patrizier, nicht Zünftler, die Shakespeare auf die Bühne bringt. Sicher hätte er auch diese Handlung in ein romantisches Land verlegt, wenn er nicht an die nun einmal historisch gewordene Figur seines Falstaff gebunden gewesen wäre. Nirgends hat er, wie andere Schauspieldichter neben ihm, die bürgerliche Gesellschaft seines eigenen Landes und seiner eigenen Zeit dargestellt — weder im Lustspiel noch im Trauerspiel.

Und noch ein weiteres Moment zeigt, daß Shakespeare die Welt von oben ansieht, nicht wie viele seiner dramatischen Genossen von unten hinaufblickt. Seine Helden sind Fürsten und Edle, die vom feindlichen Schicksal wohl einmal auf die tiefste Stufe menschlichen Elends hinabgestoßen werden: Edgar, der Sohn des Grafen von Gloucester im «König Lear», muß sich als toller Bettler wie ein Aussätziger in der Heide verbergen; die Königssöhne Cymbelins wachsen als einfache Jägerjungen auf, die Prinzessin von Sizilien im «Wintermärchen» als Tochter eines böhmischen Schäfers. Nirgends aber finden wir das Umgekehrte: nie steigt ein Held aus niedrigem Stande empor; es gibt keine Bürgertochter, die sich eine Krone erringt, keinen Handwerksmann, der ritterliche Ehren genießt, wie so oft in den Stücken der volkstümlichen Dramatiker. In Thomas Heywoods «Schönem Mädchen aus dem Westen» sehen wir eine Kellnerin, die ihrem von Piraten gefangenen Geliebten nachgereist ist, schließlich zur Seite des Sultans von Marokko sitzen. Die schöne Försterstochter von Fresingfield in Greenes «Frater Bacon» heiratet den Grafen von Lincoln und wird die erste Dame nach der Königin; «George-a-Green, der Viehhüter von Wakefield» sieht den König bei sich zu Gaste und wird mehr geehrt als ein Graf. Das sind auch die Themen der gleichzeitigen Volksromane und Volksballaden. Shakespeares Standpunkt ist auffallend verschieden davon. Wenn bei ihm je einmal ein Mensch aus der Tiefe durch eine Glückswelle emporgeschwemmt wird, so wirkt er nur lächerlich in der feingebildeten Umgebung, wie die beiden zu Edelleuten gewordenen Schäfer im «Wintermärchen», oder lächerlich und abstoßend zugleich wie der Volksführer Jack Cade im zweiten Teil von «Heinrich VI.» Ja sogar

die Jungfrau von Orleans, die Schäfertochter, im ersten Teil desselben Dramas, verfällt diesem Fluch.

Die Königin Elisabeth, die mehr als 30 Jahre älter war als Shakespeare, gehörte ihrer ganzen Bildung und Geschmacksrichtung nach einer früheren Zeit an, in der steif schulmäßige Allegorien und grobe Schwänke die Bühne beherrschten, während am Hofe reich kostümierte Aufzüge und Maskenspiele nach italienischer Art die hauptsächlichsten Schaustellungen ausmachten. Elisabeths Bildung bestand in einem Schatz gelehrter Kenntnisse, die sie nicht ungern zeigte, aber Gemüt und Geschmack waren davon nur oberflächlich berührt worden. Sie liebte, als schönste der Frauen, als keusche Mondgöttin gepriesen zu werden; sie freute sich an der Entfaltung äußeren Prunks, aber auch an zierlichem Spiel mit Worten und Witzen; und sie lachte wohl auch einmal über eine derbe Posse. Die aus den Festaufzügen entwickelten, galanten Liebeskomödien von Lilly sagten ihr mehr zu als eine erschütternde Tragödie. Lilly aber war Shakespeares Lehrmeister im Lustspiel. Und es sind wohl fast alle Lustspiele Shakespeares auch vor einem höfischen Zuschauerkreis aufgeführt worden. «Die lustigen Weiber von Windsor» sind nach einer wahrscheinlich richtigen Tradition auf den direkten Wunsch der Königin geschrieben worden, die in 14 Tagen ein Stück über den verliebten Falstaff haben wollte. Es ist das possenhafteste von Shakespeares Lustspielen: ein Zeichen, wie der Dichter den Geschmack Elisabeths einschätzte. Der «Sommernachtstraum» weist mit seinem Kompliment gegen «die holde Vestalin, dort im Westen thronend» auf die Königin als Zuschauerin. «Verlorene Liebesmüh» ist, wie der Titel der alten Ausgabe sagt, für eine solche Aufführung umgearbeitet worden. Die «Komödie der Irrungen» und «Was ihr wollt» sind bei den Festen der vornehmen Juristenschulen, zu denen der Hof zu erscheinen pflegte, gespielt worden. Aber auch «Viel Lärm um nichts», «Ende gut, alles gut» und «Wie es euch gefällt» haben ganz höfischen Charakter, während die «Bezähmte Widerspenstige» ausgezeichnet den robusten Geschmack der Königin getroffen haben muß.

Daß Elisabeth dem Schöpfer des Falstaff gnädig gesinnt war, ist wohl sicher; aber seine dichterische Größe, die Tiefe seiner Gedanken, die Wahrheit seiner Zeichnungen, die Harmonie seiner Worte, der stolze Bau seiner Dramen — all das mußte ihr doch mehr oder weniger verborgen bleiben. In ihrer Umgebung hatte Shakespeare einen Beschützer seiner Kunst im Grafen Southampton, dem

treuesten Freunde des Günstlings der Königin, des Grafen Essex. Als aber der Bruch zwischen Essex und Elisabeth eintrat, als jener einen Aufstand versuchte, der ihn aufs Schafott und Southampton in den Kerker brachte, da war wohl auch Shakespeare erbleicht, weil er das Todesgespenst so plötzlich vor sich auftauchen sah. Denn seine Tragödie von Richard II. hatten sich die Verschwörer am Vorabend der Revolte zur Anfeuerung von seiner eigenen Truppe besonders aufführen lassen. Mit dem Grimm der alten Löwin war nicht zu spaßen: hatte sie doch schon den Buchbinder hängen lassen, der ein ketzerisches Buch eingebunden hatte. Alles ging zwar gut an Shakespeare vorüber, aber seine Lebenssicherheit muß doch stark erschüttert worden sein.

So hat er, als Elisabeth am 24. März 1603 starb, den Thronwechsel nicht beklagt: war doch ihr Nachfolger der König Jakob von Schottland, für den sich gerade Essex und Southampton besonders eingesetzt hatten. Ihm durfte Shakespeare mit froher Erwartung entgegensehen.

Wenn man von einem Staatsmann zu sagen pflegt, er habe sich eine gute Presse zu verschaffen gewußt, so muß man umgekehrt von König Jakob sagen, daß er eine sehr schlechte Geschichtschreibung hatte. Er steht hierin im stärksten Gegensatz zu Elisabeth. Kamen bei dieser nur ihre Bewunderer zu Worte, so haben bei Jakob nur die Stimmen der Feinde das Ohr der Nachwelt erreicht. Aber neben den Lästerern, die seine Politik bekämpften und schließlich unter seinem Nachfolger deren Zertrümmerung erreichten, gab es auch eine große Zahl von Freunden und Bewunderern des Königs, die sich besonders unter den Dichtern, den Künstlern und Gelehrten fanden. Denn der hochbegabte Fürst war nicht nur Staatsmann, sondern auch Gelehrter und ein Teil Dichter. Seine Staatskunst litt Schiffbruch, weil sie glaubte, sich den übermächtigen Wogen der Zeitströmung entgegenstemmen zu können. Und die Männer, die seine Politik verurteilten, suchten auch in dem Bilde seiner Persönlichkeit die Schwächen und Mängel möglichst zu übertreiben. Auch heute noch glauben die meisten Geschichtschreiber es ihren liberalen Grundsätzen schuldig zu sein, wenn sie den König nur als lächerlichen, eitlen Pedanten hinstellen, feige, hinterhältig und grausam im politischen Kampfe, eigensinnig und despotisch in seiner Familie wie im Staate. Das war das Bild, das die Feinde Jakobs zeichneten.

Aber ganz anders mußte sich sein Wesen im Herzen seiner Freunde spiegeln. Und besonders bei einem so tiefgrabenden

Seelenforscher wie Shakespeare mußte das Interesse für den durch furchtbare Erschütterungen seiner Jugend eigentümlich gestalteten Charakter des Königs, verbunden mit der dankbaren Verehrung für seinen gnädigen Beschützer, jede Abneigung gegen das politische Verhalten des Fremdlings auf dem englischen Thron weit überwiegen. Shakespeare kennt nur ein einziges Ziel in der Politik: sein Vaterland so groß und mächtig nach außen hin zu sehen wie kein anderes Land. Für den öden Streit der Parteien im Innern hat er keinen Sinn. Wir müssen die immer wiederkehrenden ernsten Mahnungen des jungen Shakespeare in «Heinrich VI.» lesen, wo die Parteien sich zu Hause in den Haaren liegen, während draußen in Frankreich das Heer verblutet, ohne daß ihm rechtzeitig Hilfe gebracht wird; bis dann schließlich unter Vermittlung des Papstes und des Kaisers ein fauler Friede zustande kommt, in dem England auf all seine früheren Eroberungen verzichtet. Schon damals verurteilte er scharf die Staatskunst der Politiker, die nur an ihre ehrgeizigen Parteiziele denken und darüber das Wohl des Vaterlandes außer acht lassen. Von dieser Art Parteipolitik will Shakespeare nichts wissen, und es kann kein Zweifel sein, auf welcher Seite wir Englands größten Dichter in dem Streit zwischen König Jakob und der Parlamentsmehrheit zu suchen haben.

Vor allem aber muß Shakespeare der Menschengestalter dem einzigartigen Menschen mit Interesse entgegengesehen haben, der jetzt von Schottlands Thron auf den Englands berufen wurde. In einer Welt, die das Mittelalter mit dem wilden Walten finsterer Leidenschaften und geheimnisvoller Kräfte noch nicht abgestreift zu haben schien, war Jakob, der Sohn der leidenschaftlichen Maria Stuart, aufgewachsen. Sein Vater Darnley war mit Wissen, wenn nicht auf Betreiben der Mutter ermordet worden — schon hier setzt das künstlerische Interesse des Hamlet-Dichters ein. Als einjähriges Kind — wie Heinrich VI. — war er zum König von Schottland gekrönt worden, nachdem seine Mutter als der Krone unwürdig abgesetzt worden war. Und er hatte seine Mutter nie wieder gesehen, nur die dunklen Geschichten gehört, die man von ihr — die in England gefangen gehalten wurde — am Hofe erzählte. In dem finsteren Königsschlosse von Holyrood bei Edinburg zeigte man den Fleck, auf dem ihr Geliebter Rizzio, der italienische Lautenspieler, vor ihren Augen von dem eifersüchtigen Gatten niedergestochen worden war, als sie eben ihren Sohn unter dem Herzen trug. Und noch ruhte der Mordstahl nicht: als Jakob vier Jahre alt war, wurde sein Vor-

mund und Oheim Moray das Opfer seiner Gegner. Und von seinem dreizehnten Jahre an raufen sich die unbändigen Adeligen, teils von englischem, teils von französischem Gelde bestochen, um die Person des Knaben: heimlicher Mord und offene Hinrichtung sind ihre Kampfmittel. Ist es unter diesen Umständen nicht verständlich, daß Jakob für sein ganzes Leben die Ruhe verloren hatte, so daß er immer aufgeregt hin und her ging, wenn er sprach; daß er nervös zusammenschrak, wenn unversehens ein Schwert oder Dolch neben ihm entblößt wurde? Wir wissen, daß er dagegen ankämpfte, daß er seinen Körper stählte durch Reiten und Jagen und daß er immer darauf bedacht war, recht mutig zu erscheinen. Aber eine instinktive Abneigung gegen Menschen, die sich, wenn auch in freundlicher Weise, gegen ihn herandrängten, mag geblieben sein: war er doch immer wieder von seinen vorgeblichen Freunden mit Gewalt entführt worden; ja noch am 5. August 1600, keine drei Jahre bevor er den englischen Thron bestieg, hatten sich einige Adelige seiner Person bemächtigt, und nur seiner eigenen tapferen Gegenwehr verdankte er es, daß er nicht ermordet wurde.

Da ist es kein Wunder, wenn der junge König von Schottland von einem französischen Besucher als «ein alter junger Mann» geschildert wurde. Er hat ja nie eine Kindheit, nie eine Jugend gehabt. Die Liebe von Eltern oder Geschwistern hat er nie gekannt. Als frühreifer Knabe wuchs er auf unter der lieblosen calvinistischen Zucht des berühmten schottischen Humanisten George Buchanan, der ihm eine ausgezeichnete Kenntnis der klassischen Sprachen übermittelte. Buchanan war aber nicht nur als Philologe, sondern auch als Dichter bedeutend. Auf seine Anregung gehen letzten Endes vielleicht die «Versuche eines Lehrlings in der göttlichen Dichtkunst» zurück, die Jakob mit achtzehn Jahren veröffentlichte. Buchanans Hauptwerke, durch die er sich in der Literaturgeschichte einen Ehrenplatz gesichert hat, sind zwei lateinische Tragödien, die biblische Stoffe in antiker Form zur Darstellung bringen. Das zweite dieser rhetorisch eindrucksvollen Dramen, die Geschichte Johannes des Täufers behandelnd, hat er seinem damals zehnjährigen Schüler gewidmet. Es sollte ihm, wie die Vorrede mit harten Worten sagt, zur Warnung vorführen, daß ein Tyrann, selbst wenn er scheinbar das Höchste erreicht habe, doch in seinem Innern Gewissensqualen leide. Mehr als durch die Moral hat sich der junge König aber wohl durch die schöne Form der Dichtung angezogen gefühlt und hat hier im antiken Sinne die Tragödie als die höchste Stufe der Poesie bewundern gelernt.

Dagegen hat die harte calvinistische Sittenlehre Buchanans, die die Freude aus dem Leben ausschließen wollte, nicht dazu beigetragen, die Jugend des königlichen Schülers zu verschönern.

Auch die politischen Verhältnisse seines Landes mußten der Entwicklung des Knaben nachteilig sein. Im schottischen Parlament herrschte zunächst der wilde Landadel, im öffentlichen Leben die engherzige, streitsüchtige Geistlichkeit der demokratischen Presbyterkirche. Jakob war von Jugend auf genötigt, zwischen diesen Parteien zu lavieren. Als König von Schottland hatte er ja kein Heer, war also gar nicht imstande, seinen Willen mit Gewalt durchzusetzen, sondern mußte es durch Klugheit versuchen. Offen durfte er nicht sprechen, ohne einen Sturm auf der einen oder anderen Seite zu entfesseln; so gewöhnte er sich daran, seine politische Absicht zu verbergen. In dem Wirrwarr von Streitigkeiten aller gegen alle mußte er es als seine einzige Aufgabe erkennen, dem Lande Frieden zu bringen. Für den Krieg hatte er ja gar keine Mittel. Die Gegensätze zu mildern im Staat wie in der Kirche war sein Streben. Gerade dadurch aber erregte er den heftigsten Zorn der radikalen Parteien, besonders der puritanischen Geistlichkeit. Diese Gegnerschaft zwischen der demokratischen Kirche und dem König war noch stärker geworden als sich der 23jährige Fürst mit der erst 15 Jahre alten, lebenslustigen Prinzessin Anna von Dänemark verheiratete. Es dauerte gar nicht lange, da protestierte der oberste Gerichtshof der presbyterianischen Kirche gegen das sündhafte Leben am Hofe, wo man tanze und nächtliche Vergnügungen veranstalte. Wir können es der jungen Königin nicht verdenken, daß ihre Abneigung gegen die puritanische Unduldsamkeit sie schließlich den Jesuiten in die Arme führte, die mehr Verständnis für die Forderungen des Lebens zeigten.

Das alles erzählte man sich — und noch viel mehr —, als der König von Schottland im April 1603, gefolgt von seiner Gemahlin und seinen Kindern, nach England kam, um von der englischen Krone als seinem Erbe Besitz zu ergreifen. Man fand den König fremd, so ganz anders als die alte Königin, in vielen Dingen unschön, und man wunderte sich, daß er schottischen Dialekt sprach. Seine Absichten waren die besten, das konnte man klar aus einem kleinen Buche sehen, das er vor mehreren Jahren für seinen Sohn Heinrich geschrieben hatte, und das jetzt gleich zweimal von Londoner Buchhändlern abgedruckt wurde, mit dem griechischen Titel «*Βασιλικὸν Δῶρον*», Ein königliches Geschenk». Das war ein Fürsten-

spiegel, ein Lehrbuch für den künftigen König, in dem dieser Vorschriften fand für sein öffentliches und privates Leben. Hier hatte der Herrscher Schottlands seine Lebensweisheit niedergelegt, mit viel persönlichen Erfahrungen, die namentlich schärfsten Tadel gegen die politisierenden Geistlichen, aber auch anderes von höchstem Interesse für die Stellung des Königs zur Staatskunst enthalten. Es ist nur natürlich, daß ganz London das Buch las, hat es doch sogar auf dem Festland, in Frankreich und Deutschland damals Nachdrucke und Übersetzungen in großer Zahl gefunden[1]). Hinter diesem Hauptwerk traten die anderen Bücher des gelehrten Königs zurück: außer den erwähnten poetischen Versuchen, unter denen zwölf Sonette und eine Abhandlung über Metrik in schottischer Mundart am interessantesten sind, — ein Dialog über das Geister- und Hexenwesen «Daemonologie», der auch ins Lateinische und Holländische übersetzt wurde, und endlich eine staatsrechtliche Dissertation über «Das freie Gesetz wahrer Monarchien», in der er den Absolutismus der früheren englischen Könige der schottischen Parlamentsherrschaft gegenüber als das für die Allgemeinheit nützlichere System pries. — Der König und seine neuen Untertanen gaben sich beide einer Täuschung hin: jener glaubte in die Selbstherrlichkeit des letzten englischen Herrschergeschlechts einzutreten und mußte erkennen, daß die gesetzliche Macht des Königs in England durchaus nicht unbeschränkt sei; diese erwarteten, daß nun auch in England die demokratischen Prinzipien der schottischen Regierung eingeführt würden und mußten sehen, daß der neue König sich eben freute, diese schottischen Verhältnisse losgeworden zu sein. So war man auf beiden Seiten enttäuscht.

Als das Erstrahlen einer neuen Sonne mußte aber Shakespeare die Thronbesteigung Jakobs begrüßen. Schon daß sofort noch von Edinburg aus die Haftentlassung des von Elisabeth eingekerkerten Grafen Southampton verfügt wurde, war ein verheißender Lichtstrahl. Wir wissen nichts über Shakespeares späteres Verhältnis zu Southampton; aber er war es doch, den sich der junge Dichter einst

[1]) Die 1. Ausgabe war Edinburg 1599 anonym erschienen und von der schottischen Kirchenversammlung als «hochverräterisch, aufrührerisch und gottlos» bezeichnet worden, so daß sich Jakob in der folgenden veränderten Ausgabe, Edinburg 1603, verteidigte. — 3. und 4. London 1603. — 5. Paris 1603 (französisch, mit Weglassung der antikatholischen Stellen). — 6. London 1604 (lateinisch, vom Papst auf den Index gesetzt). — 7. Hanau 1604 (lateinisch). — 8. Hanau 1604 (französisch). — 9. Speyer 1604 (deutsch). — 10. Hamburg 1604 (verdeutscht durch Emanuel Thomson).

als Patron erwählt, dem er seine beiden Verserzählungen gewidmet, an den er aller Wahrscheinlichkeit nach das Bändchen von 126 Sonetten der Freundschaft gerichtet hatte. Jetzt flog dessen Kerkertüre auf durch den Machtspruch des Königs, der als der große Versöhner in Schottland bekannt war. Und Shakespeares Freude sollte bald noch höher emporflammen, dadurch daß ihn selbst die Strahlen der königlichen Gnade trafen. Einer der ersten Erlasse Jakobs ernannte Shakespeares Theatertruppe zu Schauspielern des Königs und wies alle Behörden an, ihnen — Laurence Fletcher, William Shakespeare, Richard Burbage und Genossen — in jeder Stadt des Reiches Aufführungen zu erlauben. König Jakob kannte vermutlich Shakespeare schon, wenn nicht als Schauspieler, so doch als den Dichter seiner Truppe. Denn ein Teil dieser Gesellschaft hatte vor vier und noch vor zwei Jahren an seinem Hofe in Schottland Gastspiele gegeben, und es wäre sonderbar, wenn sie dabei nicht die Stücke ihres eigenen Dichters gewählt hätten. Jetzt bevorzugte er sie vor allen anderen Schauspieltruppen der Hauptstadt. Als er — durch den Ausbruch der Pest verzögert — nach einem Jahre seinen feierlichen Einzug in London hielt, da ritten vorn an der Spitze der pomphaften Prozession die Schauspieler des Königs, unter ihnen William Shakespeare, in roten Scharlachmänteln durch die alte Stadt. Der König wie seine Gemahlin zeigten großes Interesse für das Drama. Die lebensfrohe Königin Anna freute sich besonders an Lustspielen und liebte vor allem die höfischen Maskenspiele, die jetzt unter der Führung Ben Jonsons das Höchste leisteten in geistreichen Allegorien, zierlichen Liedern und prachtvollen Kostümierungen und Tänzen, an denen sich auch die Königin persönlich beteiligte. Bezeichnend für ihr Interesse am Schauspiel ist, daß es im Januar 1605 (wenn die Datierung des Briefes richtig ist) kein neues Stück mehr gab, das die Königin nicht gesehen hatte, so daß man die etwa 15 Jahre alte «Verlorene Liebesmüh» hervorholte; aber auch die «Lustigen Weiber» und die alte «Komödie der Irrungen» spielte man damals wieder. Gegenüber der Vorliebe der Königin für die Komödie mußte die ernste Natur Jakobs mehr Sinn für große, tiefe Tragik haben. In fröhlicher galanter Gesellschaft fühlte er sich bedrückt, aber wo scharfer Verstand, sittliches Empfinden, Macht der menschlichen Leidenschaft vorgeführt wurden, wußte er besser zu folgen als der leichtere Teil seiner Umgebung.

Der unschöne, immer ernste König mit seinen ungeschickten, nervösen Bewegungen, dem die Schwere des Schicksals schon in der

Jugend das Lachen abgewöhnt hatte und dessen einzige Freude tagelanges Jagen in Wind und Wetter zu bilden schien; und die lebenblühende, hellblonde, jugendfrische Gattin, deren sonnige Liebenswürdigkeit alle in gleicher Weise bestrahlte, deren fröhliches Lachen nur die griesgrämigen, lebenverneinenden Puritaner in Edinburg als lästerlich sündhaft verdammten, — sie bildeten ein zu ungleiches Paar, als daß sich nicht der boshafte Klatsch ausgiebig mit ihnen beschäftigt hätte. Um sein Thronrecht möglichst schnell anzutreten, reiste König Jakob vor seiner Familie aus Edinburg ab; die Königin, deren weiblicher Hofstaat größere Vorbereitungen nötig machte, folgte ihm erst später mit den Kindern. Das nahmen die Klatschmäuler zum Anlaß, zu erzählen, die Königin stehe gar nicht gut mit ihrem Gemahl, sie habe andere Liebhaber, wie das ja bei der Verschiedenheit der beiden nicht zu verwundern sei, der König sei von heftiger Eifersucht gequält, man wisse viel, was da vorgekommen sei: «ja, wenn wir reden möchten —». In Wirklichkeit hatte Jakob wohl auch einmal Momente der Eifersucht, wenn er den fröhlichen, ungezwungenen Verkehr seiner blonden Gattin mit jungen Kavalieren sah, aber er wußte doch trotz alles boshaften Geredes sehr wohl, daß er der harmlosen Natur der Königin vertrauen durfte, und bis auf die letzten Jahre war seine Ehe durchaus glücklich. Auch Shakespeare hatte gewiß von dem Gerede und Getuschel gehört, und glühender Zorn mag ihn erfüllt haben gegen die Schlangenzungen, die hier an der Arbeit waren, das Leben des Königspaares zu vergiften, dessen Gnade ihm selbst Schaffensfreude und neue Kraft verhieß. Er dachte an eine italienische Novelle, die er, wir wissen nicht wo, gelesen hatte, in der ein noch viel ungleicheres Paar durch dieselben giftigen Verleumderworte den tieftragischen Untergang gefunden hatte: an die Geschichte des Mohren von Venedig und seiner Gattin, der schönen, liebenswürdigen Desdemona, die Shakespeare sich ebenso licht und blond vorstellte wie die dänische Königin. Die Gestalten dieser Erzählung lassen ihn nicht mehr los, und zu Allerheiligen 1604 wird im königlichen Palaste Whitehall vor der Hofgesellschaft Shakespeares Trauerspiel von Othello, dem Mohren von Venedig, die Tragödie der Verleumdung, aufgeführt. Da ist in Jago alle teuflische Bosheit des Verleumders zum Ausdruck gebracht: er vergiftet die Ruhe des Mohren nicht wie in der Novelle, weil er selbst einst gehofft hatte, Desdemona zu erringen — diese Rolle übertrug der Dichter auf die neugeschaffene Figur des Rodrigo —, sondern nur aus Lust am Ver-

leumden und Vergiften. Eine fast dämonische Gestalt hat Shakespeares Zorn hier geschaffen, indem er ihr das Motiv der Selbstsucht nahm und nur die Lust am Bösen zurückließ. Aber was hatten die Giftmäuler von Edinburg und London für ein anderes Motiv, wenn sie die Ehe ihres Königs begeiferten? Ihrer aller Bosheit konzentriert Shakespeare in der einen Figur des Jago: hier scheint der Schlüssel für diesen so rätselhaften, übermenschlichen Charakter zu liegen. Noch zwei kleine Züge von auffallender Übereinstimmung dürfen vielleicht erwähnt werden: in der Novelle reisen der Mohr und seine Gattin zusammen in ihre neue Residenz, bei Shakespeare aber kommen sie getrennt in Cypern an. Ein dramatischer Grund liegt kaum vor: dachte der Dichter vielleicht an die Reise des schottischen Königspaares in seine neue Hauptstadt London? Auf ihrer ersten Fahrt vor 14 Jahren hatte das damals in Dänemark eben getraute Paar eine ebenso wilde, stürmische See zu überwinden gehabt, wie Othello und Desdemona auf der Fahrt nach Cypern. Auch hierfür bot die Novelle keinen Anhalt. Und schließlich scheinen auch Othellos Worte —

> «Nicht weckt mir's Eifersucht,
> Sagt man, mein Weib ist schön, gedeiht, spricht scherzend,
> Sie liebt Gesellschaft, singt, spielt, tanzt mit Reiz;
> Wo Tugend ist, macht das noch tugendhafter» —

eher auf die lebensfrohe Königin Anna als auf die häusliche Desdemona zu passen.

Nur wenige Wochen später als «Othello» wurde ein anderes neues Stück Shakespeares vor König Jakob aufgeführt: «Maß für Maß», ein Lustspiel zwar, aber eines für ernste Menschen. Hier läßt Shakespeare seinen König selbst auftreten, um in die grundverderbte Welt wieder Zucht und Ehrlichkeit zu bringen. Der weise Fürst, der, von allen unerkannt, alles beobachtet, der allein die Heuchelei des harten Sittenrichters durchschaut und schließlich das Netz zerreißt, das Lüge und Betrug um die verfolgte Tugend gesponnen hat — das ist niemand anders als König Jakob selbst. Ganz gewiß hat auch dieser sein Bild erkannt, das durch ein paar kleine Züge Porträtähnlichkeit bekam.

«Ich bitt' Euch, Herr,» fragt der als Mönch verkleidete Herzog den alten Staatsrat Escalus, «von welcher Gesinnung war Euer Herzog?»

Escalus: «Von der, daß er vorzüglich danach strebte, sich selbst genau kennen zu lernen.»

Herzog: «Welchen Vergnügungen war er ergeben?»

Escalus: «Mehr erfreut, andere fröhlich zu sehen, als fröhlich über irgend etwas, das ihn selbst vergnügt hätte: ein Herr, der in allen Dingen mäßig war.»

Das war der ernste König Jakob in den Augen seiner Freunde. So sah er sich aber auch selbst. Denn im *Βασιλικὸν Δῶρον*, wo er seinem Sohn gute Lehren erteilt, empfiehlt er ihm vor allem auch Selbsterkenntnis und Mäßigkeit in allen Dingen, besonders in Vergnügungen. Manche Gedanken, die der Herzog in «Maß für Maß» spricht, lassen sich, wie Superintendent Dr. Albrecht gezeigt hat, in König Jakobs Fürstenspiegel wiederfinden.

Freilich muß man bedenken, daß die Ideen schneller wandern als die Bücher und daß ähnliche Gedanken nicht immer auf direkte Entlehnung schließen lassen. Überhaupt geht dieser Forscher entschieden zu weit im Aufsuchen von Ähnlichkeiten, wenn er sogar Jakobs Geschwätzigkeit, Kleinlichkeit und Rechthaberei im Herzog Vincentio entdecken will. Das widerspricht doch Shakespeares Zweck. Wenn dieser ein Bildnis seines Königs zeichnet, dann nimmt er alle einzelnen Züge auf, die ihm an Jakob sympathisch sind — aber er läßt natürlich das weg, was er für Flecken und Fehler hält. Ebensowenig würde Shakespeare gewagt haben, auf den heimlichen Katholizismus der Königin anzuspielen — wozu auch?

Aber Jakobs Scheu vor der drängenden Volksmenge hat auch der Herzog Vincentio:

«Lieb' ich gleich das Volk,
Doch wünscht' ich nicht, zur Schau mich ihm zu stellen;
Ob wohlgemeint, doch mundet mir nicht wohl
Sein lauter Ruf, sein ungestümes Jauchzen;
Noch scheint mir der ein Mann von reifem Urteil,
Der sich daran erfreut.»

Und ebenso wie König Jakob wird auch dieser Herzog von gedankenlosem, boshaftem Klatsch verleumdet. Lucio lügt schlankweg, der Herzog habe sich auch viel mit Weibern eingelassen. Sein Zuhörer ist aber diesmal der verkleidete Herzog selbst.

Herzog: «Ich habe nie gehört, daß man den abwesenden Herzog gerade mit Weibern in Verdacht gehabt hätte; er hatte dafür keinen Hang.»

Lucio: «O Herr, da seid Ihr im Irrtum! ... Der Herzog hatte seine Mücken; er war auch gern betrunken: das glaubt mir auf mein Wort.»

Herzog: «Ganz gewiß, Ihr tut ihm Unrecht.»

Lucio: «Herr, ich war sein vertrauter Freund. Aber so viel kann ich Euch doch zu verstehen geben: der größte Teil seiner Untertanen hielt den Herzog für einen verständigen Mann.»

Herzog: «Verständig? Nun, das war er auch, ohne Frage.»

Lucio: «Ein sehr oberflächlicher, unwissender, unbedeutender Gesell!»

Herzog: «Entweder ist dies Neid oder Narrheit von Euch, oder Irrtum; der ganze Lauf seines Lebens, die Art, wie er das Staatsruder geführt, würden, wenn es der Bürgschaft bedürfte, ein besseres Zeugnis von ihm ablegen. Laßt ihn nur nach dem beurteilen, wie er sich gezeigt hat, und er wird dem Neide selbst als ein Gelehrter, ein Staatsmann und ein Soldat erscheinen. Deshalb redet Ihr ohne Einsicht; oder wenn Ihr mehr Verstand habt, wird er sehr von Eurer Bosheit verfinstert.»

Genau so hatte sich Jakob gegen boshafte Nachreden immer wieder zu verteidigen, die das Vertrauen des Volkes zu dem ernsten und guten Streben des Herrschers durch gewissenlose Verdächtigung untergruben. Deshalb läßt Shakespeare am Schluß des Stückes den härtesten Urteilsspruch gegen den Verleumder Lucio aussprechen. Allen anderen soll vergeben werden, nur ihm nicht: er soll erst gepeitscht und dann gehängt werden: «Den Fürsten schmähn, verdient's». Es ist derselbe Zorn Shakespeares gegen die Verleumder wie im «Othello», nur daß hier der Charakter ganz realistisch gezeichnet ist, so daß den nüchternen Zuschauer die Härte des Urteils erstaunt.

In den folgenden Jahren, wo er für König Jakob arbeiten durfte, schuf Shakespeare jedes Jahr mindestens ein neues Drama, und es sind seine größten und reifsten Werke, die jetzt unter dem ermunternden Beifall des Königs entstanden. Auf die drei großen Tragödien «Othello» (1604), «Macbeth» (1605), «Lear» (1606) folgten die beiden Römerdramen «Antonius und Cleopatra» (1607-8) und «Coriolan» (1608-9); darauf der nur skizzierte «Timon» (1609); endlich die drei Märchenspiele «Cymbelin», «Ein Wintermärchen» und «Der Sturm» (1610-11) und, als Nachzügler, «Heinrich VIII.» (1613). In den meisten dieser Stücke lassen sich Beziehungen zu König Jakob finden, seien es politische, wie in «Lear» und «Coriolan», oder persönliche, wie in «Macbeth» und im «Sturm».

«Macbeth» wendet sich direkt an den König: war doch Banquo der Ahnherr seines Geschlechts. Auf ihn selbst bezog sich die Weissagung der Schicksalsschwestern, daß Banquos Nachkommen als Könige blühen sollten. So war die Wahl des Themas an sich schon

eine Aufmerksamkeit gegen Jakob. Shakespeare wurde vielleicht durch die drei Studenten darauf hingewiesen, die eben 1605 beim Einzug des Königs in Oxford, am Johannis-Collegium, als die Schicksalsschwestern verkleidet, den Nachkommen Banquos mit lateinischen Versen begrüßt hatten. Jetzt las der Dichter in seiner Chronik die Sage nach, fand aber dort, daß Macbeth und Banquo gemeinsam ihren Lehensherrn, den gütigen Duncan, zu Inverness ermordet hatten. Das änderte Shakespeare ab durch Verschmelzung mit der Erzählung von einem zweiten Königsmord, so daß nun Jakobs Ahnherr rein und schuldlos dastand als tapferer Krieger und treuer Gefolgsmann. Die Weissagung aber dehnte der Dichter in der Hexenkesselszene aus zu der Zauberprozession der acht schottischen Könige aus Banquos Geschlecht, den Stuarts, die freilich erst 300 Jahre nach Macbeths Tode den Thron bestiegen. Der achte dieser Könige ist Jakob selbst, der in einem Zauberspiegel noch viele andere zeigt — Shakespeare ahnte ja nicht, wie kurz der Glanz der Nachkommen Jakobs sein sollte: daß sein Sohn von den eigenen Untertanen hingerichtet, sein Enkel verjagt wurde und das Geschlecht der Stuarts im Mannesstamm für immer der Krone entsagen mußte.

Eine andere Stelle des Dramas, die geeignet war, Jakob zu erfreuen, ist die, wo Malcolm von der Fähigkeit der englischen Könige spricht, die Skrofulose durch Handauflegen und Umhängen eines Goldstückes zu heilen. —

«Und nach Verheißung
Wird er vererben auf die künft'gen Herrscher
Die Wundergabe.»

Denn Jakob glaubte, ebenso wie seine Nachfolger, diese Gabe zu besitzen. Er war ja überhaupt von seiner schottischen Heimat her noch voll Wunderglauben, und die übernatürlichen Erscheinungen der Hexen haben auf ihn wie auf die anderen Zuschauer, die an die Existenz derartiger Wesen glaubten, noch einen viel tieferen Eindruck gemacht, als es heute möglich ist. Der König hatte doch selbst vor acht Jahren ein Lehrbuch der Gespenster- und Hexenkunde geschrieben, dessen letztes Kapitel von den «Elfen» handelte, zu denen er vermutlich die Schicksalsschwestern gerechnet hätte. Shakespeare selbst hat Elfen und Hexen hier vermischt — er wußte in London nichts von den Nornen des schottischen Volksglaubens. In Jakobs Leben aber hatten die Hexen schon stark eingegriffen: als er mit seiner neuvermählten Gattin von Dänemark heimkehren wollte, hatten 200 Hexen einen solchen Weststurm erregt, daß das

hohe Paar nur mit größter Mühe landen konnte. In Sieben waren sie in der Nacht vor Allerheiligen aufs hohe Meer hinausgefahren, wie eine von ihnen, Agnis Thomspon, gestand. Und Jakob glaubte an all diese Geständnisse, die meist durch die Folter erpreßt waren. Sie bildeten das wissenschaftliche Material, aus dem er sein Lehrbuch zusammenstellte, und er wendete allen Scharfsinn an, um ihre Widersprüche aufzuklären. Nur der feste Glaube an die Macht des Teufels erklärt die unerbittliche Härte, die Jakob gegen alle angewendet haben möchte, die der Hexerei verdächtig waren. Gerade im Norden Europas, wo die Natur am rauhesten, die Kultur am geringsten war und wo fremde Reste alter Völker wohnten, hat sich ja diese Teufelsfurcht am längsten gehalten. An die Geschichte von Jakobs Brautfahrt aber hat Shakespeare gedacht, als er seine Hexe sagen ließ:

«Ihr Mann ist nach Aleppo, führt den Tiger;
Doch schwimm ich nach im Sieb, ich kann's,
Wie eine Ratte ohne Schwanz;
Ich tu's, ich tu's, ich tu's . . . .
Kann ich nicht sein Schiff zerschmettern,
Sei es doch umstürmt von Wettern.»

Denn nur bei diesen schottischen Hexen findet sich das Befahren des Meers in einem Siebe.

Im 18. Jahrhundert erzählte man von einem eigenhändigen Brief König Jakobs an Shakespeare, der sich im Besitz des Dichters Davenant befunden habe, und sah darin die königliche Anerkennung für die Aufmerksamkeiten in «Macbeth». Es ist wirklich nicht von Wichtigkeit, ob ein solches Schreiben existiert hat oder nicht: daß der König dem Dichter in irgendeiner Form gedankt habe, können wir auch ohne dieses Zeugnis annehmen.

Auf «Macbeth», die schottische Königstragödie, folgte dann im nächsten Jahre Shakespeares größtes Werk «König Lear». Nirgends hat er so viele künstlerische Mittel herangeholt, nirgends aber auch einen solchen Reichtum der Variation erzielt wie in diesem Drama. Es ist die furchtbare Anklage wider die Undankbarkeit, das Thema, das dann später in «Coriolan» und im «Timon» fortgesetzt wird. Es ist ein Thema, das damals gar oft auch im Kreise König Jakobs und seiner Freunde angeschlagen wurde. Mit den besten Absichten war Jakob nach England gekommen, er wollte dem Wohl des englischen Volkes sein Leben weihen, ihm ein treuer, gütiger Vater sein, aber bei den Vertretern dieses Volks, im Parlament, be

gegnete er nur feindlichem Mißtrauen. Früher hatten die Könige einfach die Einkünfte des Landes für sich verwendet, jetzt hatten sie auf dieses Recht verzichtet; das Parlament sollte den Staatshaushalt verwalten und dem König nur die Mittel zur Ausübung seines Königsamtes gewähren. Aber diesem neuen Herrscher mußte man zeigen, daß das Volk der stärkere Teil war, und so bewilligte man ihm gleich im ersten Parlament von 1604 nur einen Teil der nötigen Gelder. Der König verzichtete auf das übrige, kam aber dadurch in die größten finanziellen Nöte. Und immer wieder wurden ihm die Mittel, die ihm für die Wahrung seiner königlichen Würde nötig schienen, verkürzt. Das mußte er als bittersten Undank empfinden, gleich dem Undank, der den königlichen Vater Lear traf, der sein Reich an seine Töchter vergeben hatte und dem diese nun nicht einmal die Mittel für seinen Hofstaat bewilligen wollten. Ja, hatte man nicht schon mehrmals versucht, König Jakob zu ermorden, gleichwie es das alte Stück vom König Leir und seinen Töchtern erzählte? Schon gleich bei seiner Thronbesteigung, 1603, waren zwei Verschwörungen gegen sein Leben entdeckt worden, jetzt, im November 1605, war die große Pulververschwörung, durch die der König mit seinen Ministern und dem ganzen Parlament in die Luft gesprengt werden sollte, beinahe zur Ausführung gelangt. Das war die Atmosphäre, in der Shakespeares «König Lear» entstand, und so sah König Jakob die Aufführung in seinem Palaste an Weihnachten 1606. Der Dichter hat das alte Drama aus dem Anfang der neunziger Jahre als Grundlage benutzt. Aber unter seiner Hand wird aus dem harmlosen Märchenkönig des alten Stücks die majestätische, nicht nur Mitleid, sondern Ehrfurcht heischende Gestalt, die selbst in der tiefsten Erniedrigung, den blöden Augen der Menge als Narr erscheinend, doch jeder Zoll ein König bleibt. Auch König Jakob erschien den törichten oberflächlichen Beurteilern, die nur seine nervösen, linkischen Bewegungen und seine kleinen Pedanterien sahen, als lächerlicher Narr. Shakespeare aber sah tiefer und erkannte hinter dieser Maske die Größe und Weisheit des Königs, der gerade damals als Einziger die wichtigste Frage von Englands Zukunft, die Verschmelzung mit Schottland zu einer untrennbaren Einheit, in seinem Parlament zur Lösung bringen wollte und damit bei den Abgeordneten, die sich nur für innerpolitische Machtfragen interessierten, auf gänzliche Verständnislosigkeit stieß, so daß die Union erst hundert Jahre später vollendet werden konnte.

Ja das Parlament wurde noch kühner: es verlangte im November

1606 Rechenschaft wegen einzelner Äußerungen des Königs, der von den Vorgängen in der Volksvertretung schlecht unterrichtet sei. Es war nicht politisch, daß Jakob der Parlamentsmehrheit, von der er doch schließlich abhängig war, mit scharfen Worten ihren Undank, ihr Gieren nach Macht der Parteien vorhielt; es wäre klüger gewesen, er hätte geschwiegen und durch freundliche Worte die Volksführer beschwichtigt: aber Shakespeare hätte ihm dabei schwerlich Beifall gezollt. Selbst das kräftige Schelten des Königs hat Shakespeare als wohltuend ehrlichen Ausdruck seiner Gesinnung empfunden, nicht als bäurisch und ungebildet, wie die leisetretenden Diplomaten, die ihn deshalb tadelten und schon vergessen zu haben schienen, daß sogar die hoheitsvolle Königin Elisabeth mindestens ebenso kräftige Ausdrücke liebte. Shakespeares Meinung sagt aufs deutlichste seine Lieblingsfigur im «König Lear», der treue, ehrliche Kent, der ein ganzes Trommelfeuer von Schimpfwörtern gegen den schleichenden Haushofmeister losläßt.

In dieser Stimmung ist Shakespeares drittes Plutarch-Drama, der «Coriolan», entstanden, der flammende Protest gegen die Unwahrheit des demokratischen Mehrheitsprinzips, nach dem die Menschen nicht gewogen, sondern nur gezählt werden, nach dem der große Haufe der Unwissenden den Ausschlag gibt und nur der herrscht, der den Haufen durch Schmeichelworte für sich gewinnen kann. Denn Shakespeare steht mit seiner vollen Sympathie auf der Seite seines Helden. Der tragische Kampf des bei der großen Masse unbeliebten Staatslenkers gegen die Widerstände gewissenloser Volksverhetzer, der Kampf der großen Persönlichkeit gegen die verständnislose Menge, des Hüters des Staatswohls gegen die egoistischen Demagogen: das war aber nicht nur der Kampf Coriolans gegen die Plebejer, sondern auch der Jakobs gegen das von den demokratischen Puritanern beherrschte Parlament. Und die Scheltworte, die Coriolan der Volksmenge und ihren Abgeordneten zuruft, nachdem er seinen Stolz vergebens vor ihnen gedemütigt hatte, sie sind nichts anderes als ein hundertfach verstärktes, donnerndes Echo des Scheltens König Jakobs.

Coriolan ist nicht nur verbittert wegen der Grausamkeit und des Neids der Menge, sondern auch wegen der Feigheit des Adels, der ihn im Stiche ließ, wo es seine Ehre erfordert hätte, daß er für ihn eintrat. Diese Verbitterung des Einen gegen Alle ist dann zu stärkstem Ausdruck gebracht in der Bearbeitung des Stückes vom Menschenhasser Timon, das diese Stimmung auf die Spitze treibt.

Aber Shakespeare selbst brach hier ab: er hat das alte Stück nur teilweise überarbeitet. Er reißt sich los von der Tragödie, los von der Wirklichkeit, wie er sich losreißt von der falschen Welt Londons, und zieht sich zurück in die Welt des Märchens. Da gibt es nach allen Stürmen doch noch versöhnende Ausgänge. Die Aufregung wird überwunden, die abgeklärte Ruhe bleibt zurück. Durch ihren reichen Apparat von Maskenspielen, Zauberwerk und Göttererscheinungen sind diese drei Romanzen alle als höfische Festspiele erkennbar. Hier hat Shakespeare noch einmal, ähnlich wie in «Maß für Maß», einer Fürstengestalt die Züge seines Königs verliehen. Prospero im «Sturm» ist wiederum der weise, tiefgelehrte Fürst eines Landes,

«das zu der Zeit
Die Krone aller Herzogtümer war
Wie Prospero der Fürsten: — dafür galt er
Der Würde nach und in den freien Künsten
Ganz ohne Gleichen —».

Aber sein Volk versteht ihn nicht, er muß der Gewalt weichen und schafft sich mit seinen Büchern ein Reich für sich auf der einsamen Insel. Durch Klugheit, nicht durch Gewalt erreicht er zu gegebener Zeit doch sein Ziel. Er, der sich durch seine Wissenschaft die Kräfte der Natur untertan macht, ist gleichzeitig der Todfeind des Hexenwesens: das alles läßt in Prospero ein Idealbild König Jakobs erkennen, wie dies schon Tieck gesehen und Richard Garnett in einem feinsinnigen Aufsatz im 35. Bande unseres Jahrbuchs ausgeführt hat. Aber freilich, das Bild ist nicht mehr durch kleine realistische Züge ähnlicher gemacht, wie beim Herzog in «Maß für Maß». Diesmal hat Shakespeare viel von sich selbst mit der Fürstengestalt verschmolzen, so daß man bald König Jakob, bald den Dichter darin erkennt. Er selbst ist es, der jetzt entschlossen ist, seinen Zauberstab zu zerbrechen, seiner Kunst abzuschwören.

Tieck und Garnett haben im «Sturm» das Festspiel für die Hochzeit der Tochter des Königspaares, der Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürsten von der Pfalz, dem späteren Winterkönig von Böhmen, sehen wollen. Daß das Märchenspiel mit der Inselprinzessin, um die ein von fernher gekommener Fürstensohn freit, mit seiner Mischung von Trauer und Freude für das Fest im Februar 1613, nur wenige Monate nach dem Tode des Thronfolgers, ausgezeichnet paßte, ist zweifellos. Die Frage ist nur, ob es nicht schon zwei Jahre früher existiert hat. Auf alle Fälle ist es aber bei der Hochzeitsfeier tatsächlich aufgeführt worden.

Und auch im letzten Drama Shakespeares, dem Nachkömmling «Heinrich VIII.», war ein Königsbildnis, in dem Jakob sich selbst, wenn auch nur ganz allgemein, widergespiegelt sehen konnte. Wir haben hier keineswegs den Tyrannen und Blaubart, den wir aus der Geschichte kennen, sondern einen weisen und gerechten Herrscher mit wissenschaftlichen Interessen, einen Schützer der Schwachen, der gegen alle hartherzige Ausnutzung obrigkeitlicher Gewalt dem Recht zum Siege verhilft. Das Festspiel — denn als solches erweist es die Häufung von Pomp und Festgepränge, wie auch das Maskenspiel im Hause des Kardinals — feiert den Tudorkönig und die Geburt seiner Tochter Elisabeth in einer Weise, daß man einen Gegensatz gegen Jakob darin finden wollte. Das ist nicht der Fall: im *Βασιλικὸν Δῶρον* verlangt dieser ausdrücklich, sein Sohn möge nie erlauben, daß über seine Vorfahren Schlechtes gesagt werde. «Wir haben allesamt unsere Schwächen, Gebrechen und Mängel: sie sollen aber darum den Leuten kein Ursach sein, das Maul damit zu waschen», heißt es in der deutschen Übersetzung von 1604. Und Cranmers Segen bei der Taufe der Elisabeth setzt sich fort in eine Weissagung über ihren Nachfolger König Jakob:

Auch schläft mit ihr der Friede nicht; nein, wie
Der Wundervogel stirbt, der Jungfraun-Phönix,
Erzeugt aus ihrer Asche sich der Erbe,
So wunderwürdig auch, wie sie es war;
So läßt sie einem andern allen Segen —
Ruft sie der Herr aus Wolken dieses Dunkels —
Der, aus der heilgen Asche ihrer Ehre
Sich, ein Gestirn so groß wie sie, erhebt,
Glanzhell: Schreck, Friede, Fülle, Lieb und Treu,
Die Diener waren dieses hehren Kindes,
Sind seine dann, wie Reben ihn umschlingend;
Wo nur des Himmels helle Sonne scheint,
Da glänzt sein Ruhm, die Größe seines Namens,
Und schaffet neue Völker; er wird blühn,
Und weit, wie Berges Zedern, seine Zweige
Auf Ebnen strecken.

Das Festspiel weist in seiner etwas äußerlichen Aufmachung auf bestellte Arbeit hin und es kommt nicht viel darauf an, ob Shakespeare der alleinige Verfasser ist oder ob er es mit Fletcher zusammen schrieb. Aus innerem Drang hat er es sicher nicht verfaßt. Darf man vielleicht daran denken, daß gerade zehn Jahre verflossen waren seit dem Tode der Elisabeth und dem Regierungsantritt Jakobs? —

Damit nimmt Shakespeare endgültig Abschied von der Bühne: er hat genug gesehen vom Menschen, er sehnt sich nach der Stille seiner Heimatstadt zurück. Aber kurz vorher erlebte er noch, daß er als erster der englischen Dramatiker geehrt wurde, als bei der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth 20 Schauspiele aufgeführt wurden, darunter achtmal seine Stücke: die Lustspiele «Viel Lärm um nichts», das zweimal gegeben wurde, «Falstaff» («Die Lustigen Weiber»), «Der Heißsporn» («Heinrich IV., erster Teil»); die beiden Tragödien «Julius Caesar» und «Othello»; und endlich die zwei neuesten Stücke, die Romanzen «Ein Wintermärchen« und «Der Sturm». Von Beaumont und Fletcher wurden vier Stücke gegeben und eines davon wiederholt, von Ben Jonson nur ein einziges. Das ist ein deutliches Zeichen, daß man am Hofe seines Königs wenigstens Verständnis für Shakespeares Größe hatte und daß er höher eingeschätzt wurde als die so vielgepriesenen Beaumont und Fletcher oder Ben Jonson. Dem hat auch zehn Jahre später der letztere wunderschönen Ausdruck gegeben in dem Gedicht auf seinen verstorbenen Freund Shakespeare, wo es am Schlusse heißt:

O sähen wir dich noch, du süßer Schwan
Vom Avon, ziehn auf deiner stolzen Bahn!
Sähn wir, der so Elisabeth erfreute
Und unsern Jakob, deinen Flug noch heute
Am Themsestrand! — Doch nein, du wardst erhoben
Zum Himmel schon und strahlst als Sternbild oben.
Strahl' fort, du Stern der Dichter, strahl' hernieder!
Erhebe die gesunkne Bühne wieder,
Die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,
Blieb' ihr nicht deiner Werke ew'ges Licht.

Shakespeare als Held deutscher Dramen.

Von

Albert Ludwig.

Drei Wendepunkte hat Shakespeares Schicksal als Held deutscher Bühnendichtungen: sie werden bezeichnet durch Ludwig Tiecks Novelle *Dichterleben,* durch die Feier des dreihundertsten Gedenktages seiner Geburt, durch die Renaissancemode im deutschen Drama im allgemeinen, die Bacon-Theorie im besonderen.

Damit ist nicht gemeint, daß vor Tieck nicht versucht wurde, Shakespeare auf die deutsche Bühne zu bringen. Noch aus dem achtzehnten Jahrhundert sind mir wenigstens drei dramatische Shakespeare-Dichtungen bekannt, und es ist eine artige Fügung, daß jede von ihnen als charakteristisch für eine literarische Strömung gelten kann. In der ältesten, in des als Dramatiker und Kritiker ungemein tätigen Joh. Fr. Schink *Schakespear in der Klemme oder Wir wollen doch auch den Hamlet spielen* (Wien 1780), ist etwas vom Ton von Goethes *Götter, Helden und Wieland* zu spüren; dem französischen Shakespeare-Bearbeiter Ducis wird im Elysium von Shakespeare und Garrick ein recht böser, von Charon ein sehr handfester Empfang bereitet, für die Wiener Knabenschauspieler, die sich an den Hamlet wagen wollen, hat der ihnen gleich dem Geiste des Dänenkönigs erscheinende Dichter freundliche Nachsicht, weil echtes Gefühl aus ihnen spricht und er sich ja oft genug «von großen Lümmeln hat müssen vertölpeln lassen». Demgegenüber spricht aus des Mainzer Professors Niklas Vogt *Schakespear's Beruf und Triumph* (Mainz 1792) etwa der besonnene Lessing'sche Standpunkt: in einer allegorischen Szene wendet sich der Dichter von der After-Melpomene und dem Kraftgenius, von den Kraftmännern und Kraftweibern ab; die wahre Melpomene führt ihren Schützling zur Mutter Natur — wir lächeln ein wenig, wenn sie in der Kleidung eines Schweizer Bauernmädchens auftritt. Endlich aber meldete sich auch schon die junge Romantik: 1789 entstand Tiecks Bruchstück *Die Sommernacht*, freilich wurde es erst 1853 aus seinem Nachlaß veröffentlicht

(jetzt leicht zugänglich in Witkowskis Auswahl bei Hesse & Becker). Da schlingt sich um den schlafenden Knaben Shakespeare der Feenring; Oberon und Titania sind versöhnt, und zur Feier ihres Glückes beschenken sie den Träumenden mit allen köstlichen Dichtergaben.

Auch das neunzehnte Jahrhundert hatte schon vor der Tieckschen Novelle seine Shakespeare-Dichter. Mit billigem Erstaunen begrüßen wir da zunächst zwei bekannte Lustspielfabrikanten: Carl Lebrun (*Shakespeare,* Mainz 1818) und F. A. von Kurländer (*Shakespeare als Liebhaber,* Wien 1819); beide behandeln noch dazu denselben Stoff, jene berühmte Anekdote, in der Shakespeare als Wilhelm der Eroberer einem Nebenbuhler zuvorkommt. Das Zusammentreffen erklärt sich ziemlich betrüblich dadurch, daß beide weiter nichts taten als ein französisches Lustspiel zu bearbeiten, Alexandre Duvals *Shakespeare amoureux ou la Pièce à l'Étude,* das 1804 zum erstenmal aufgeführt wurde und in dessen Titelrolle der große Talma auf Provinzreisen zu glänzen pflegte (abgedruckt in *Oeuvres complètes* Bd. V, Paris 1822). Eigenes deutsches Gewächs ist dagegen wohl Karl Steins *Shakespeares Bestimmung* (aufgeführt Berlin 12. I. 1819; gedruckt *Deutsches Theater*, Berlin 1820), ein Ableger der Künstlerdramen; sein Kern ist die Wilddiebsgeschichte, im übrigen zeigt es, wie wenig man damals mit Shakespeares Leben und Verhältnissen bekannt war: seine Frau heißt Sara, seine Kinder Susanne und Samuel, sein Vetter Greene eröffnet ihm die Aussicht, in London von vornherein ein reichbezahlter Theaterdichter zu werden.

Erst Tiecks Novellen — 1825 erschien *Dichterleben,* 1829 *Der Dichter und sein Freund* — verschafften einem weiteren Publikum eine klarere Vorstellung von Shakespeares Leben, von seinen Beziehungen zu seinen Zeitgenossen; erst sie brachten es dahin, daß Shakespeare als Dramenheld mit seinem Urbild etwas mehr gemeinsam hatte als den Namen. Dabei haben sich die Dramatiker übrigens durchaus nicht beeilt, vielleicht weil die eigentliche Mode der Künstlerdramen die Maler begünstigte; erst 1836 erschien in Wien des Ritters Braun von Braunthal, eines damals bekannten Unterhaltungsschriftstellers, *Shakespeare,* eine getreue Dramatisierung der ersten Novelle; zwei Jahre später führte Karl von Holtei in Mitau zum erstenmal sein Schauspiel *Shakespear in der Heimat oder die Freunde* auf (erschienen Schleusingen 1840) und erreichte damit den größten Theatererfolg von allen Shakespeare-Dichtern. Das Motiv ist der zweiten Novelle entnommen; zur ersten ist dann wieder in viel späterer Zeit Ernst von Wildenbruch zurückgekehrt mit

seinem in einzelnen Szenen gewaltig packenden *Christoph Marlow* (erste Aufführung 1884), in dem freilich Shakespeare nur im Schlußverse zu Worte kommt. Daß in anderen Dramen noch dieser und jener Zug auf Tieck zurückgeht, ist möglich; doch läßt sich ein unmittelbarer Zusammenhang nicht nachweisen.

Vor dem Shakespeare-Jubiläum sind noch vereinzelt einige Dramen unseres Stoffkreises erschienen. Freilich das in diesem Zusammenhang regelmäßig genannte Lustspiel von Bernhard Brummer *Shakespeare's Affe oder Leben und Lieben* (Amberg 1841) gehört gar nicht hierher, es ist so etwas wie ein Gegenstück zu *Love's Labour's Lost,* spielt aber nicht in England, noch tritt Shakespeare auf; das dramatische Bruchstück Seb. von Daxenbergers *Der Tod Shakespeares* (München 1833) ist leider auf deutschen Bibliotheken unauffindbar, dagegen sind zwei Intrigendramen mit etwas mehr als dem Titel zu erwähnen. Vielleicht angeregt von Gutzkows *Urbild des Tartuffe* (1847), ließ der als Schiller-Forscher rühmlich bekannte Ed. Boas im Februar 1848 in Hamburg eine Art Urbild von *Was ihr wollt* als *Shakespeare oder Gaukeleien der Liebe* aufführen (gedruckt in seinen *Schriften* Bd. V, Leipzig 1848); auf Scribes Spuren aber wandelt H. Dorn in seinem «historischen Lustspiel» *Im Globus* (Berlin 1853, Manuskriptdruck): hier erscheint Shakespeare als spiritus rector einer Handlung, welche den ob unerlaubter Ehe in Ungnade gefallenen Raleigh wieder in Elisabeths Gunst zurückführt. Ein in Halle 1851 aufgeführtes Lustspiel Julius Grosses *Eine Nachtpartie Shakespeares* wurde nie gedruckt.

Von der Fülle dramatischer Erzeugnisse, die das Jubiläum aus sehr leicht begreiflichen Gründen hervorbrachte — es stammen aus den Jahren 1862—64 mehr als aus den drei vorhergehenden Menschenaltern — ist ein Teil spurlos verschwunden. Rein festspielmäßigen Charakter hatten wohl *Die entzweiten Musen* von Ed. Chr. Mohr (1864), *Die Shakespearefeier*, *Nachspiel zu Wie es euch gefällt* von Jul. Pabst (Dresden 1864), das anonyme *Shakespeare in Deutschland am Tage seiner Jubelfeier. Ein dramatischer Scherz und — Ernst;* in Friedrich Halms in unserem Zusammenhang genannten Festspiel *Ein Abend in Titchfield* tritt der Dichter nicht auf. Wie die ersten drei sind verschollen das Lustspiel *Der Wildschütz vom Avon* von E. H. Hopffer und das Schauspiel *Der Schwan vom Avon oder Shakespeares Rosen und Dornen* von Adolf Reich (beide 1864).

Für die Vollständigkeit sind diese Lücken zu bedauern; daß

Wertvolles mit diesen Erzeugnissen verloren gegangen sei, brauchen wir nicht anzunehmen: sie sind schon zur Zeit ihres Entstehens so gut wie unbemerkt vorübergegangen. Dies gilt auch von einem einaktigen Schauspiel Ferd. Kießlings, von dem mir zwei Manuskriptdrucke (angeblich von 1862) mit verschiedenen Titeln vorgelegen haben: *Ein Tag aus Shakespeares Leben* oder, wie der andere Titel lautet, *William Shakespeares Jugend* ist ein hilfloses, von aller geschichtlichen Kenntnis weit entferntes Dilettantenstück. Auch das «dramatische Bild aus Shakespeares Jugendzeit» *Des Dichters Weihe* von Leop. Stein (Frankfurt a. M. 1864) ist nur ein gutgemeintes Gelegenheitsstück, in dem Southampton aus den Stratforder Nöten als deus ex machina helfen muß. Bedeutend höhere Ansprüche stellt das «historische Schauspiel» von Georg Hick *Shakespeare und Southampton oder die letzten Jahre der großen Königin* (Manuskriptdruck, angeblich 1863), das Falstaffs Schatten (als Werbeoffizier John Oldcastle) heraufbeschwört und zum erstenmal Bacon auftreten läßt (Shakespeare bleibt Sieger in einem Wortgefecht mit dem hochmütigen Philosophen). Die Intrigen des Grafen Nottingham und seiner Frau haben Essex aufs Schafott, Southampton in den Tower geführt: der erschütternde Eindruck des «Macbeth» bringt die Gräfin dazu, ihre Schuld zu gestehen, und so rettet der Dichter dem Freunde das Leben. Endlich fordern Beachtung Albert Lindners *William Shakespeare* (Rudolstadt 1864) als das Frühwerk eines furchtbar gescheiterten deutschen Dramatikers und Karl Köstings *Shakespeare. Ein Wintermärchen* als das ehrgeizigste dieser Dramen, als nichts Geringeres denn eine Art «Faust», dem auch ein freilich wohlwollender Mephisto in Gestalt keines Geringeren als des Ahasverus nicht fehlt.

Auf die Flut des Jubiläums folgte zunächst die Ebbe. Immerhin ragt aus ihr ein seltsames Gegenstück zum Shakespeare-Faust heraus, nämlich *Shakespeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel vor dem Höllenrachen* (Leipzig 1874) von dem Leipziger Gelehrten Oswald Marbach, das Motive aus Äschylus' «Gefesseltem Prometheus» mit einem an die romantische Walpurgisnacht erinnernden Intermezzo verbindet. Es tritt auf als zorniger Protest gegen die Shakespeare-Phrasen des Bildungsphilisteriums der Gründerjahre: Tod und Sünde bringen den gefesselten Shakespeare zum Teufel. An einen Felsen geschmiedet, muß er hören, wie die Chöre der Übersetzer und Erklärer über sein Lebenswerk herfallen; was der Pöbel daraus macht, soll ihm eine Aufführung von «Troilus und

Cressida» zeigen: in elender Verballhornung sind tückisch herausgesuchte Stellen mit Offenbachschen Versen zusammengekoppelt. Aber nicht Lockungen noch Drohungen machen den Dichter dem Versucher gefügig: er soll Gott fluchen, aber er weiß, daß, wenn er das täte, er nur sein eigenstes Wesen verfluchen würde, und so siegt er denn über die Hölle, der Fels sinkt, und die Okeaniden nehmen auch diesen Großen versöhnend in ihre Arme auf.

Sonst stammt aus den siebziger Jahren noch ein (mir unbekannt gebliebenes) Lustspiel von jedenfalls bedeutend leichterem Kaliber, *Direktor Shakespeare* von Ed. Dorn; aber 1879 meldete sich auch schon die Bacon-Theorie mit Richard von Meerheimbs «visionärem Monodrama» *Shakespeares Beichte in der Westminster-Abtei:* der Geist des Stratforders findet keine Ruhe im Grabe, ihn jagen die Schatten der poetischen Gestalten, die ihm nur angeträumt, angelogen sind von «irrlichterierenden Menschenkindern»; er ruft die «weltenschöpfenden Titanen», deren Ruhm er unverdient tragen muß, herbei, und wirklich, sie nahen: Raleigh und Bacon.

Meerheimb ist auf seine Vermutung selbständig gekommen (vgl. seinen Kommentar in der 3. Aufl. Berlin 1886, 183); er hat die bändereichen Werke für und wider Shakespeare-Bacon nicht gelesen — für die neueren Shakespeare-Dramatiker ist aber die Anregung unmittelbar aus der Theorie gekommen. Natürlich soweit sie überhaupt zum Bacon-Mythus Stellung nehmen, denn, wie schon angedeutet, führte auch die Vorliebe, die man in jüngerer Zeit für Renaissancestoffe hatte, manchen dazu, sich an einem Shakespeare-Drama zu versuchen. Von Gobineau her rührt die Anregung in Heinrich von Steins gedankenmächtiger Szene *Denker und Dichter* (in *Helden und Welt,* Chemnitz 1863); nicht alle späteren Versuche sind so vornehmer Abstammung. Ein reiner Zufall ist es, wenn sich in der Sammlung *Neue Liebhaber-Bühne* als Nr. 23 auch ein «Charakterbild» *Im lustigen Alt-England oder Shakespeare und seine Muse* von Fritz Volger (Landsberg a. W. 1886) findet; auch *William Shakespeare*, Drama von Rudolf Baron von Gottesheim (Prag 1883), braucht zu seiner Erklärung keine literarische Richtung, es ist ein herzbrechend naives Dilettantenerzeugnis. Dagegen darf man an den Typus, den Koppel-Elfelds *Renaissance* vertritt, denken bei der Komödie *Dreikönigsabend* von Hans Frhr. von Bechtolsheim (Würzburg o. J., erschienen 1904) und der „romantischen Komödie“ *Die Befreiung* von Emil Kaiser und Georg Kiesau (Manuskriptdruck, Quedlinburg 1906). Höheren Flug nimmt

das Schauspiel *Shakespeares Wandlung* von Hermann Horn (Stuttgart 1906), in dem Bacon als Achselträger und Verräter von dem treuen Essexmann Shakespeare wenigstens erwähnt wird; wie es sich mit dem Drama *Auf Ruhmeshöhen* von Margarete Gräfin Keyserling (1909) verhält, kann ich leider nicht angeben: die Verfasserin hat es nach ihrer Mitteilung aus dem Buchhandel zurückgezogen, und weder war ein Exemplar aufzutreiben noch auch nur eine Besprechung zu finden.

Unmittelbar mit der Bacon-Theorie hängen folgende Dramen zusammen: Hermann Schreyers *William Shakespeare* (1895, 2. Aufl. Leipzig 1900), das «Schauspiel aus der Renaissancezeit Englands» *Wilhelm Shakespeare* (Manuskriptdruck, Zürich 1910) von Wilhelm Schäfer, das «humoristische Märchendrama» *Der Kampf um Shakespeare* von Edwin Bormann (Leipzig 1897) und endlich Karl Bleibtreus Tragikomödie *Shakespeare* (in *Der wahre Shakespeare*, München 1907). Die vier Männer vertreten auch vier Auffassungen: bei Schreyer ist Bacon der bewundernde Freund Shakespeares, in tiefem Verständnis für sein Wesen will er den genialen Dichter zur Weisheit führen, hinaus aus den Londoner Lebenswirren hinauf zur klaren Höhe Prosperos; Schäfer macht den Gelehrten zur Wagnernatur: er erfindet sich beinahe selbst die Bacon-Theorie — Shakespeare müsse ihn ja gelesen haben, wie könne sonst dieser «Magier der Natur» in sein System passen! Für Bormann ist natürlich Bacon der Dichter; Shakespeares literarisches Werk besteht aus fünf Unterschriften, im Stück erscheint er nicht selbst, sondern zieht vor, sich einer Gegenüberstellung mit Bacon durch eiligste Abreise nach Stratford zu entziehen; für Bleibtreu sind aber Dichter wie Gelehrter gleich traurige Wichte: sein Held ist Roger Graf Rutland, der wahre Dichter des «Hamlet» und des «Sturm».

Das sind im raschen Überblick die deutschen Shakespeare-Dramen, soweit ich sie kenne; eine zahlreiche und bunte Gesellschaft, und manch wackerer Mann ist unter ihren Verfassern genannt. Wer sie durchgeht, wird auch im einzelnen manche gelungene Szene, manchen begeisterten Vers, hier und dort auch ein großes Wollen finden — freilich eine bleibende Stellung auf der Bühne oder in der Literatur hat keins dieser Werke erringen können: sieht man von Wildenbruchs nur lose hierhergehörigem Drama ab, sind sie samt und sonders fortgeschwemmt ins Reich der Vergessenheit, ruhen in Theaterarchiven und Bibliotheken, zum Teil so tief vergraben, daß sie unauffindbar geworden sind. Drum sollen sie hier auch nicht im einzelnen be-

handelt und für jedes ein kritisches Sprüchlein gesucht und gefunden werden; die Zeit hat das Amt des Kritikers übernommen und es gründlich versehen: vergrabene Schätze sind aber hier nicht zu heben. Zwecklos wäre es, Totes nochmals zu töten, hoffnungslos, Berufung einzulegen gegen das ergangene Urteil: was diese Dramen uns lehren können, ist, wie sich das Bild Shakespeares und seiner Zeit verschiedenen Geschlechtern zeigte, wie deutsche Dichter es überhaupt versucht haben, einer der größten Gestalten der Menschheit gerecht zu werden.

Zunächst fällt der Blick auf die Umwelt des Helden. Der junge Shakespeare steht, wo er auftritt, im Kreise seiner Familie. In einem herrscht da Einstimmigkeit: überall ist die Mutter mit den freundlichsten Zügen gezeichnet, sie hat stets Verständnis für das Wesen des Sohnes, sucht die Gegensätze zwischen ihm und Vater und Frau auszugleichen, hängt auch noch an dem scheinbar Verlorenen. Im allgemeinen ist der Vater ihr Widerspiel: fast überall setzt er den dichterischen Bestrebungen seines Sohnes Widerstand entgegen, will ihn zum Geschäftsmann machen, gelegentlich läßt er es bis nahe an den Vaterfluch kommen. Er hat fast immer bessere Tage gesehen (nur bei Kießling ist er der wohlhabende Geschäftsmann); sein Widerstand wird überwunden durch die Einsicht, daß auch ein Dichter zu Ruhm und Wohlstand gelangen kann; dazu stechen die stolzen Adelsnamen der Freunde des Sohnes dem Pfahlbürger in die Augen. Über diese Auffassung hinaus gehen Holtei, der den Vater durch die Macht der vaterländischen Poesie seines Sohnes ergriffen werden, ihn im Geiste unter den Fahnen von Azincourt mitfechten läßt, und Schäfer, der ihn zum Geistes- und Charakterverwandten des Sohnes macht, unter ihr bleiben Kaiser-Kiesau, bei denen er komische Züge trägt.

Eine große Not der Shakespeare-Dramen ist die Frau des Helden: es ist gar begreiflich, wenn einige sich mit der gelegentlichen Erwähnung, daß Shakespeare Frau und Kind hat, begnügen; bei Boas und Volger ist sie überhaupt nicht vorhanden: sie schließen mit der fröhlichen Aussicht auf die Hochzeit des Dichters, und keine Ann Hathaway ist seine Braut. Das heißt natürlich, die Augen vor der Schwierigkeit schließen, und etwas grundsätzlich anderes ist es auch nicht, wenn nicht gerade selten die einst von dem Unmündigen Heimgeführte als die rechte Gefährtin seines Lebens erscheint. Das ist entschuldbare Unkenntnis bei K. Stein, Naivität bei Kießling, ungeschickte Schönfärberei bei Gottesheim, wo Anna den von einer

Jugendgeliebten verratenen, liebeskranken Dichter aus Mitleid gepflegt, er Dankbarkeit und Freundschaft mit Liebe verwechselt und sie geheiratet hat. Wo sie sonst im günstigen Lichte erscheint (bei Schäfer und Kaiser-Kiesau), ist sie die praktische, auf den Erwerb bedachte Frau ohne Sinn für poetischen Firlefanz, aber brav und tüchtig in ihrer Art; Schäfer versteigt sich so weit, seinen aus den Banden der schwarzen Dame glücklich erlösten Helden ihr die Hand mit den Worten reichen zu lassen: «Ich hab, im sturmentbrannten Meer den Port erreicht, der mich errette»; noch darüber hinaus geht Kösting, der sie zu einer gewissen Größe steigert: die Frau, die einst des Dichters Manuskripte als Makulatur verhökert hat, ringt sich durch zur Bewunderung seiner Größe; in offener Kirche setzt sie bei der Leichenfeier ihres Mannes der eifernden Predigt des Pfarrers ihr Bekenntnis zu ihm entgegen, aus ihrem Munde erklingen die Verse «Sanft war sein Leben . . .» als der Nachruf für den Toten. Ungefähr gleichzeitig stellt sie Lindner aber auf die allertiefste Stufe, macht Shakespeare zum Opfer ihrer List, zum Scheinvater ihres Kindes; «alt, bäurisch, megärenhaft», eine fanatische Puritanerin, erscheint sie in neuerer Zeit bei Horn, ihres Gatten Kreise störend als ein Zeuge einer Zeit, die er am liebsten vergessen hätte, ohne Liebe oder Achtung für ihn, nur von der Sorge um das Seelenheil des Vaters ihrer Kinder getrieben. So schwankt ihr Charakterbild zwischen äußersten Gegensätzen.

In Shakespeare-Dramen fordert das Puritanertum als dem Helden feindliche Macht seine Stelle. Zusammen mit den engen Verhältnissen des Vaterhauses hemmt es seinen Aufstieg: Holtei macht seine Macht deutlich an dem Entsetzen, mit dem der Vater vom Schauspielwesen redet, bei Lindner ist die Mutter die fromme Puritanerin; außerhalb der Familie ist bei Kösting und Horn der Ortspfarrer der kunstfeindliche Eiferer; ein frisch-fröhlicher Dilettant wie Kießling kümmert sich freilich nicht um solche Fragen und macht den Geistlichen zum Fürsprecher von Shakespeares junger Muse. Viel schwieriger war es, bei den in London spielenden Dramen eine Vorstellung von der puritanischen Gegnerschaft zu geben; darum beschränken sich die Dichter da meist auf gelegentlich in den Dialog eingestreute Bemerkungen, nur Horn baut auf dem Haß zwischen Theater und Kirche eine große Szene auf. In den Festsaal Lord Herberts dringt der Pfarrer Hudson, einst Shakespeares Seelenhirt, jetzt der Begleiter seiner Frau nach London; er will der Königin eine Bittschrift gegen das Teufelswerk des Theaters überreichen, und Elisabeth fordert

Shakespeare auf, den Feind seiner Kunst zu widerlegen. Vor günstigen Hörern fällt dem Dichter auf der Höhe seiner Triumphe der Sieg leicht, aber es ist ein Scheinsieg. Als er den Verrat kennen lernt, als sein Freund, den er nach seinem Bilde hat formen wollen, ihm den Rücken kehrt, da wankt sein Glaube an Macht und Recht des Dichtergenius über Menschengeschicke: wohl schmiegt er sich nicht zurück ins Joch der Kirche, aber die Zukunft gesteht er dem seiner Sache und seines Gottes sicheren Puritaner zu.

Soweit der Schauplatz der Dramen sich auf Stratford beschränkt, erscheint von Personen außerhalb des Familienkreises, vom Pfarrer abgesehen, eigentlich nur Sir Thomas Lucy. Über ihn herrscht Einstimmigkeit: er ist ein eingebildeter, pedantischer Geselle, beschränkt und rachsüchtig, Kaiser-Kiesau statten ihn dazu noch mit Zügen des Malvolio aus. Holtei gibt ihm einen Sohn, der in London Shakespeares Nebenbuhler, in Stratford sein Verleumder ist; Lindner ist auf den Gedanken verfallen, ihn in den Friedensrichter Schaal umzutaufen und ihm den wallisischen Pfarrer Evans an die Seite zu stellen: so kann er zwei shakespearische Charaktere einführen. Die Frage nach Bildungseinflüssen der Heimat taucht nur einmal auf: bei Kaiser-Kiesau ist Lucys Arzt, Doktor Oktavius, der Förderer des jungen Dichters in Wissen und Leben — sonst müssen wir uns damit begnügen, daß Shakespeare ein Genie ist. K. Stein führt ihn wenigstens in Lektüre vertieft vor, in anderen Dramen gibt es Schauspielerbesuch; im übrigen tut die heimische Natur, symbolisiert in Elfenträumereien (Tieck, Lindner) oder den «Lustigen Weibern» nachgebildetem Elfenschabernack (Kösting, Kaiser-Kiesau) das beste. Ganz vorherrschend ist natürlich die Vorstellung der Enge des Stratforder Lebens, aus der des Dichters Genius nach Befreiung strebt; die Heimat war als Mutter karg und strenge, aber doch eine Mutter: so läßt Kösting den Fliehenden empfinden; im Londoner Wirbel entschwindet sie dann ganz aus seinem Gesichtskreis, bis sie in mehr oder weniger nachdrücklicher Form selbst ihre Ansprüche geltend macht — Sehnsucht nach dem warmen Schoß der Familie, ein Gefühl für das Wurzellose des Londoner Literatendaseins gibt eigentlich nur Holtei — selbst ein Unbehauster! — seinem Helden; dem von des Lebens Stürmen Gerüttelten wird dann überall Stratford der geruhige Hafen.

In London muß sich Shakespeares Charakter im Strom der Welt bilden, der Kreis um ihn muß erweitert werden. Seine engste Umgebung bilden die Schauspieler, deren Typen sich kaum eins dieser

Dramen entgehen läßt: der Held Burbage, die Komiker Kempe und Tarlton, junge Burschen, die Frauenrollen spielen, treten auf; eine ganze Reihe unserer Dichter lassen sich auch den wackeren Henslowe, den Geldmann und Kunstbarbaren, nicht entgehen. Die Schriftsteller bilden manchmal ihren besonderen Kreis, manchmal mischen sie sich unter die Schauspieler. Während Shakespeare diesen ihr geliebter Herr und Meister, die Zierde ihres Standes ist, wird bei jenen gern die Handwerkseifersucht betont: bei Braun und Wildenbruch handelt es sich ja geradezu um einen Triumph von Shakespeares neuer Kunst über Marlowe, und auch bei Kösting und Lindner findet sich dies Motiv, wenn auch nicht als Angel des ganzen Stückes. Von den Zeitgenossen ist Marlowe stets das hochstrebende Kraftgenie, der anmaßende gewalttätige Charakter; Nash gibt sich als giftiger Kritiker; Ben Jonson, der gewaltige Zecher, ist stolz auf seine klassische Bildung, sonst aber ein guter Kerl; Chettle wird als Urbild des Falstaff genommen; einmal (bei Bechtolsheim) taucht auch Lyly als Theaterdirektor und altmodischer Dichter auf; in sehr verschiedenen Farben schillert Greene, der am häufigsten Erwähnte: bei dem mit den geschichtlichen Tatsachen gar nicht vertrauten K. Stein ist er Shakespeares Freund und Vetter, ähnlich zeichnet ihn L. Stein, unter Tiecks Einfluß erscheint er bei Braun und Wildenbruch als der gutmütige, aber leichtsinnige Genießer, bei Kösting ist ihm die Dichtung die milchende Kuh, bei Lindner wird er zum niederträchtigen Ausbeuter des seiner Größe nicht bewußten Shakespeare. Einen mißgünstigen gewerbsmäßigen Rezensenten führt Holtei anachronistisch ein, um das Bild des Kunstlebens voll zu machen.

Dramatisch verwertet werden all diese Personen zu den unvermeidlichen Wirtshausszenen — die Überlieferung der Mermaid lebt fast in jedem dieser Dramen, wenn das Wirtshausschild auch recht häufig einen andern Namen trägt. Da sehen wir die Schauspieler ihre Siege feiern, die Literaten ihre Ansichten tauschen: da sollen wir einen Begriff vom lustigen Leben der Kunstzigeuner erhalten, unter die sich gelegentlich ein Herr vom Adel (Southampton, Raleigh, Pembroke) mischt. Die Schenke erlaubt ja auch, den unsterblichen Sir John leibhaftig (Volger) oder doch wenigstens in seinem Urbild (Hick, Gottesheim) einzuführen, bei Schreyer stellt sich Don Adriano de Armado aus *Love's labour's lost* ein; sind die Schauspieler auf der Wanderung, so wird das Wirtshaus zur Bühne, und wir wohnen der Probe (Lindner, Kaiser-Kiesau) bei. Theaterszenen sind überhaupt häufig; auch sie erlauben ja, Shakespeares Londoner Umwelt

lebendig zu machen, haben kulturgeschichtlichen Reiz und helfen, wenn sie seinen Dramen entlehnt sind, dazu, den Dichter in seinem Glanze zu zeigen.

Zum Dichter gehört das Publikum. Da hatte zuerst Tieck versucht, in seinem Squire einen Verteter des von der neuen Poesie mächtig ergriffenen gebildeten Publikums zu zeichnen; wenn wir von dem nur Tieck in Dialog umsetzenden Braun von Braunthal absehen, ist auf diesem Wege nur Wildenbruch mit starkem Können gefolgt. Gottesheim hatte einen ähnlichen Gedanken, aber bei ihm reichen Kunst und Wissen nicht aus: ist es schon seltsam genug, wenn er seinen Helden dem Londoner Pöbel *Hamlet* in einer Marktbude vorlesen und die Hörer davonlaufen läßt, als aus einer Menagerie ein Affe ausbricht, so setzt es doch allem die Krone auf, wenn bei ihm ein Lebemann den Plan faßt, der «keuschen Kunst» des Blackfriars Theaters ein Konkurrenzunternehmen des genau entgegengesetzten Charakters entgegenzustellen. Das Verhältnis des soliden Bürgerstandes zur Kunst versucht nur Kösting zu charakterisieren: die guten Philister sind ohne selbständiges Urteil, haben vor den gelehrten Schriftstellern eine kindliche Hochachtung, rücken aber von dem Schauspieler scheu ab. Die «Gründlinge» des pit führt Lindner in wildem Aufruhr wegen schlechter schauspielerischer Leistungen vor — das ist alles, was wir vom englischen Volk sehen, man müßte denn als seine Vertreter Wirt und Bediente der Schenke hinnehmen, die gelegentlich über Theaterfragen debattierend vorgeführt werden.

Kommt «die Stadt» im ganzen schlecht weg, so steht dafür «der Hof» im Vordergrund: am hohen Adel wird die Wirkung von Shakespeares Persönlichkeit und Dichtergröße gezeigt. Aus seinen Reihen kommt diesem Orest der Pylades: seit Tieck ist Southampton Shakespeares Freund, und beider Verhältnis strahlt im idealsten Licht. Mag der Dichter sich des Standesunterschiedes bewußt bleiben, für den kunstbegeisterten Lord besteht er nicht: er wirbt um die Freundschaft des größten Geistes seiner Zeit, spricht davon, daß Shakespeare zu ihm herabsteigt, ist dabei aber im ganzen der zum praktischen Handeln Befähigtere. So wird er dramatisch zum Hebel des Schicksals seines Freundes: er hilft ihm aus den Stratforder Banden, sehr häufig als deus ex machina, er ist sein siegreicher Nebenbuhler, manchmal nur aus Leichtsinn, manchmal weil er die Unwürdigkeit der Geliebten dem Freunde dartun will; bei Holtei vermittelt er außerdem die Aussöhnung mit der Heimat. Eigentümlich ist, daß

die Stücke, in denen der Anteil wesentlich auf der Intrige ruht, das umgekehrte Bild zeigen: bei Hick, Dorn und Bechtolsheim ist Shakespeare die Vorsehung des adligen Freundes; daß dieser bei Dorn Raleigh heißt, tut nichts zur Sache.

Dieser Southampton-Typus ist (mit wechselnden Namen) die Idealgestalt des englischen Adels; im weiteren Kreise erscheint der Adel als das maßgebende Publikum des Dichters. Auf seinen Schlössern finden Vorstellungen statt (Hick, Kösting, Bechtolsheim, Bleibtreu u. a.); für Essex dichtet Shakespeare den «Sommernachtstraum» (Schreyer); mit der aristokratischen Gesellschaft kommt der Dichter mannigfach in Berührung. Dabei ist diese bei Braun, Holtei und Lindner eben nur die kunstsinnige Hörerschar: bei Hick wird sie vorgeführt in ihren mannigfachen höfischen und politischen Interessen, aber der Dichter, der wie ein gesellschaftlich Gleicher auftritt, streitet siegreich für seine Kunst mit dem Gelehrten wie mit dem Politiker, nur hinter seinem Rücken nennt ihn Essex den «Balladenmacher», Nottingham den «Komödianten», und bitter wird es ihm heimgezahlt. Dieser Idealismus der Darstellung schwindet aber allmählich: schon bei Kösting ist der schwertfrohe Adlige dem Dichter als überlegen im Leben und Handeln gegenübergestellt; in den neueren Dramen erscheint die Welt des Hofes verschlossen vor dem Dichter als Menschen, ihm nur als Theatermann offen. Bei Horn entgleitet ihm sogar der Freund; Shakespeare hat ihn (es ist hier der junge Pembroke) nach seinem Bilde formen wollen, aber als der Jüngling Hofluft geatmet hat, sagt Telemach seinem Mentor auf. «Ich merk' es wohl, daß ein besondres Bild, in Eurem Kopfe lebend, nach Eurem Wunsch Ihr aus mir machen wollt. Doch ich, ein Graf von Pembroke, leb' nach mir und hab' gefunden, was mein Herz erfüllt.»

Zwischen Freund und Freund steht außer bei Hick fast regelmäßig die Geliebte — die geheimnisvolle Dame der Sonette wies darauf hin. Zuerst hat Holtei nach ihr seine leichtsinnige Rosalinde geschaffen, die Shakespeare für Southampton, diesem für den jungen Lucy den Laufpaß gibt, sobald sie ihr langweilig werden; merkwürdigerweise hat er aber erst Nachfolge gefunden, als die schwarze Dame für Mary Fitton, die Hofdame der Elisabeth, erklärt wurde — das scheint für die Shakespeare-Dichter ein wahrer Fund gewesen zu sein. Denn nun auf einmal findet sie sich unter verschiedenen Namen, aber doch unverkennbar, wieder bei Schreyer, Schäfer und Horn; vorher hatte nur Volger, der von Mary Fitton wohl noch nichts wissen konnte, eine Ehrenrettung versucht, wobei dann die gerade

nicht sehr anmutende Vorstellung herauskommt, daß der Dichter Southamptons verlassene Geliebte heiratet. Wer die Quelle der Sonette verschmähte, war auf seine Phantasie angewiesen: den nächsten Ausweg, Shakespeare ein Verhältnis zu einer kunstbegeisterten Dame des Adels anzudichten, schlugen Boas, Kösting und Kaiser-Kiesau ein. Bei den beiden letzten handelt es sich um unverstandene Frauen, die der geniale Dichter über den vermeintlich oder wirklich prosaischen Gatten trösten soll; daß dabei in Kaiser-Kiesaus Stück Sir Thomas Lucy nicht nur seinen schweren Ärger mit Wilddiebereien und Spottversen hat, sondern auch noch mit einer hyperpoetischen, für profane Augen freilich nur mondsüchtig-hysterischen Frau behaftet ist, erscheint eigentlich als schweres Schicksal des an sich vielleicht ganz biederen Mannes. Noch kühner ist es eigentlich, die Geliebte aus der Theaterwelt zu holen, da es doch nun einmal zur Zeit der Elisabeth keine Schauspielerinnen gab. Lebrun und Kurländer waren freilich von solcher Gelehrsamkeit unbeschwert; Lindner und Bechtolsheim helfen sich, indem sie die Sache einfach als eine Folge, als ein dringendes Erfordernis von Shakespeares neuer Kunst ansehen; bei Lindner steht der Dichter sogar zwischen zwei Frauen, Southamptons stolzer Schwester und seiner Stratforder Base Mary, die im Handumdrehen zur großen Schauspielerin, zur idealen Verkörperung seiner weiblichen Gestalten wird.

Im allgemeinen kann — der Stoff bringt es so mit sich, wenn man sich nicht ganz von den geschichtlichen Überlieferungen befreit — Shakespeare als Liebhaber keine besonders eindrucksvolle Rolle spielen; dafür muß sein Verhältnis zur ersten Frau seiner Zeit, zu Elisabeth, einige Entschädigung gewähren. Soweit nämlich nicht Southampton zum Träger einer königlichen Botschaft, womöglich schon für den Stratforder Shakespeare, nebst dazugehörigem Lorbeerkranze gemacht wird, ist eine Szene zwischen Dichter und Königin ziemlich typisch für eine Reihe unserer Dramen: bei den älteren Dichtern, auch bei den naiveren unserer Zeitgenossen, bedeutet sie so etwas wie die Dichterkrönung auf dem Kapitol; Elisabeth (bei Holtei und Lindner im durchsichtigsten Inkognito) sagt dann die allerschönsten Dinge, verkündet die trefflichsten Grundsätze und verschafft dem beseligten Dichter das Gefühl, den Besten seiner Zeit genug getan zu haben. Doch war schon Kösting, der von seinem Freund und Beschützer Bodenstedt über Elisabeths künstlerischen Geschmack Zutreffenderes erfahren konnte, bedeutend skeptischer; er empfand, daß diese das Gefühl für poetische Gerechtigkeit ja

sehr befriedigende Auffassung unhaltbar war, und versuchte es mit einer Posa-Szene. Elisabeth befiehlt nach einer Vorstellung des «Romeo» den Dichter vor sich: vom Schöpfer der Julia erwartet sie, daß er ihr als der Verkörperung der Jugend und Schönheit huldige — er preist ihre Weisheit, und als die Enttäuschte ihm dennoch eine Bitte gestattet, fordert er — Aufhebung der Theaterzensur, für sich die Stelle des Master of the revels. Aber zum Posa gehört der Grande; der arme Schauspieler, der nur das Kostüm des Prinzen von Verona trägt, bekommt zu hören, daß er bei seinem Leisten bleiben, Komödien zimmern und sich gefälligst nicht um Volksaufklärung sorgen soll.

Für die Rolle Elisabeths in den neueren Dramen scheinen mir die höheren Ansprüche bestimmend gewesen zu sein, die unsere Zeit an die Wiedergabe geschichtlicher Charaktere stellt. Mit der bloßen bengalischen Beleuchtung ist man nicht mehr zufrieden, man will auch im Träger des geschichtlichen Namens den Menschen mit seinem Widerspruch sehen. Die Aufgabe, die sich dann für Elisabeth ergibt, ist zu schwierig, als daß sie nur im Vorbeigehen gelöst werden könnte; ihr verwickelter Charakter braucht Raum — wie den aber schaffen in einer Handlung, in deren Mittelpunkt Shakespeare steht? Wie seinen Lebenskreis verknüpfen mit dem so weit entfernten der Königin? Kein Wunder drum, daß sie bei Schreyer gar nicht auftritt, daß sie bei Horn auf eine Repräsentationsrolle beschränkt ist: die große Elisabeth-Shakespeare-Szene fehlt. Wir finden sie in Bechtolsheims *Dreikönigsabend,* weil sein Gegenstand eine Hofintrige ist, in die Shakespeare nur eingreift; hier ist also der Raum auf Kosten des Dichters geschaffen. Dabei ist es recht unterhaltend, das Bild der Königin hier mit dem bei Hick zu vergleichen, auch hier handelt es sich ja um ein Intrigendrama, wenn auch tragischer Färbung. Hicks Elisabeth ist eine richtige Heroinenrolle: die Königin, die nicht Weib sein darf, also große historische Figur im Pilotystil. Bechtolsheim kehrt ihr Allzumenschliches hervor: sie ohrfeigt ihre Hofdame, keift wie ein Fischweib, spuckt ihren Kavalieren auf den Mantel und soll dabei doch nicht bloß die komische Alte sein. Politik ist ihr eine Sache für sich; darum kann die Megäre den kranken Burleigh mit zartester Sorgfalt umgeben, darum kann sie auch Shakespeare würdigen, freilich nur als Mittel zum Zweck, als Gegengewicht gegen die verhaßten Puritaner. «Es tut mir wohl, meine Zeit von Ihrem Geiste durchtränkt zu sehen, so sehr mich persönlich Ihre Dramen langweilen», so faßt sie herablassend ihr Urteil zusammen — bei

Holtei, Hick und Lindner klang es einst anders! Und doch hat ein lebender Dichter die machtvollste dieser Szenen geschaffen: hier hat Bleibtreu den dichterischen Vorteil der Rutland-Theorie geerntet. Der Peer von England, der Kopf der Essexpartei, ist der natürliche Gegenspieler der Königin, jetzt sind beide in einer Handlung vereinigt, die beiden Raum gewährt, und man muß es Bleibtreu lassen, daß er die Schwäche des Weibes und den männlichen Geist der Tochter der Tudors zu einer Gestalt verschmolzen hat, um die es wirklich von geschichtlicher Größe weht — nur schade, daß diese Auseinandersetzung zweier Großen erkauft worden ist um den Preis einer seltsamen Theorie.

Schon aus dem bisher Gesagten wird hervorgegangen sein, wie verschieden die Wege sind, die unsere Dichter eingeschlagen haben, um zum Ziele zu gelangen. Freilich sind auch die Ziele schon verschieden: bei einigen handelt es sich nur darum, einer Bühnenerfindung durch seinen Namen eine größere Zugkraft zu verleihen; was dabei herauskam, sind Intrigendramen, in denen man für Shakespeare auch schließlich eine andere Persönlichkeit einsetzen könnte. Andern ging es mehr darum, ihre Ansicht von Shakespeares Kunst vorzutragen: der Weg dazu war die Allegorie. Als eigentliche Shakespeare-Dramen bleiben solche übrig, die aus Künstlers Erdenwallen solche Vorgänge gestalten, die von dem Genius in seiner irdischen Gestalt einen zureichenden Begriff geben sollen — die Not ist freilich, daß die verbürgten Angaben seiner Biographen nicht sehr ausgiebig sind. So mußte die Überlieferung stark ausgenutzt werden: die Wilderergeschichte gehört zum festen Bestandteil, die Andeutungen der Sonette lieferten den Konflikt mit dem Freunde um der Geliebten willen, im Kreise der Mermaid mußte der Dichter sich freundlich-gesellig zeigen, sein Aufstieg mußte ihn aus niedriger Plackerei zur Wohlhabenheit führen, Stratford des Kampfesmüden Ruhestätte werden. Daraus ergeben sich drei Gruppen eigentlicher Shakespeare-Dramen: die erste schildert den Abschied von Stratford (K. Stein, L. Stein, Kießling, Kaiser-Kiesau), die zweite läßt den Mann zur Klarheit und zu irgendwelcher Abfindung mit der Heimat kommen (Holtei, Gottesheim, Schäfer, Schreyer, Horn), die dritte, kleinste sucht beide Motive in einen Rahmen zu fassen (Kösting, Lindner). Vereinzelt bleiben Braun von Braunthal als Schilderer des ersten Triumphes, Heinrich von Steins Szene und Bleibtreu, der sich mit Hick darin findet, daß er den Dichter mit dem Essexhandel zusammenbringt.

Die Aufgabe, Shakespeares Persönlichkeit zu schildern, lag am einfachsten bei den Intrigenkomödien: es genügte, daß der Dichter eine sympathische Rolle spielte, das übrige besorgte sein Name. Seine Stellung in der Handlung war klar: er mußte der überlegene Geist sein, dazu ein weltgewandter Kavalier und sicherer Menschenkenner, ein treuer Freund seiner Freunde, uneigennützig und munterer Laune: so schildern ihn denn auch Boas, Dorn, Bechtolsheim. Als diese bestimmte Persönlichkeit wird er legitimiert, indem eine Schauspielszene irgendwelcher Art eingelegt wird, auch wohl indem Motive seiner Dramen verwandt werden (bei Boas *Was ihr wollt*, bei Dorn *Benedikt und Beatrice*). Das sind Mittel, die sich übrigens die andern Dramen auch nicht entgehen lassen: bei Lindner finden wir Schaal und Evans, bei Gottesheim Sir John Wanst, bei Hick Oldcastle als Urbild des Falstaff, bei Schäfer ist der Dichter selbst in Shylocks («Samuel») Klauen, Schauspielszenen bei Hick, Kösting, Lindner, Kaiser-Kiesau u. a. Eine besondere Wendung hat Boas insofern, als sein Shakespeare noch nicht die abgeklärte Persönlichkeit des üblichen Raisonneurs darstellt: er ist eine Othello-Natur, wie übrigens auch der Held der Lustspiele nach dem Französischen.

Die Dramen, die ihren Schauplatz auf Stratford beschränken, sind die Idyllen unter unseren Stücken: ihr Held ist das in wesensfremder Umgebung zurückgehaltene junge Genie. Sie entlassen uns mit der Aussicht auf die große Zukunft des Dichters; damit sie glaublich gemacht werden kann, muß allerdings sein Ruhm vorweggenommen werden: er hat die Manuskripte aller möglichen Dramen fix und fertig im Schreibpult, ist teilweise schon als Dichter in der Hauptstadt bekannt, hat sogar Southamptons Freundschaft schon gewonnen. Er soll eben nicht ins Ungewisse gehen, weil sonst am Gatten, vor allem am Vater, ein Makel haften bliebe; damit überhaupt die Loslösung nicht als endgültig erscheint, werden allzu düstere Farben für die Stratforder Verhältnisse gemieden. Überall tritt das Bestreben hervor, Shakespeare möglichst zu entlasten: er erscheint als Träumer und Sinnierer, der wirklich nicht zum Geschäftsmann paßt oder in unverschuldete Notlage geraten ist, aus der nur der Weg nach London hinausführt. Ein lockerer Zeisig ist er nur bei Kaiser-Kiesau, aber es ist ein sehr liebenswürdiger Leichtsinn; fast überall ist er am Wilddiebstahl entweder unschuldig — die bösen Gesellen haben es getan — oder die bittere Not hat ihn dazu getrieben.

Für die dritte Gruppe sind die Stratforder Szenen nur Exposition; sehr einfache dramatische Forderungen bedingten, daß in ihnen

Shakespeare sich nicht gewissermaßen im guten von der Heimat löste. Um ihn vor jenem angedeuteten Makel zu schützen, mußte bei Lindner der tiefste Schatten auf seine häuslichen Verhältnisse fallen, bei Kösting die übernatürliche Leitung der Handlung aushelfen. Im übrigen haben aber alle Dramen der zweiten und dritten Gruppe gemeinsam, daß sie den Dichter sich seiner vollen dichterischen Kraft und eigentlichen Sendung bewußt werden lassen. Dabei zeigt sich aber ein charakteristischer Unterschied, den man am besten als einen der älteren und der jüngeren Generation bezeichnen kann: jene sah unwillkürlich Shakespeares Dichtertum in dem Lichte, das über unseren Weimarer Tagen leuchtet. Könige und Dichter wandeln auf der Menschheit Höhen: so wollte man sich auch den großen Briten vorstellen. Daher ließ man ihn im einmal gefundenen Bewußtsein seiner Dichtergröße hindurchschreiten durch Nöte seines Schicksals: keinen Augenblick zweifelt bei Holtei der vom Freunde und der Geliebten verratene Held, daß die Poesie ihn retten werde; bei Lindner rühren Shakespeares innere Nöte von seinem falschen Ideale her, das ihn nach Schauspielerruhm streben läßt; als ihm sein Dichterberuf offenbar geworden ist, meint der Dramatiker, ihn auf die Höhe des Lebens geführt zu haben und läßt den Vorhang fallen. Von diesem Ideal ist auch die Auffassung in den stofflich vereinzelt stehenden Dramen von Braun und Hick bestimmt: dort weiß der stille, ernste Mann bei aller persönlichen Bescheidenheit wohl, daß er nach dem Erfolge des «Romeo» Englands Dichterkrone trägt, hier sehen wir ihn im Bewußtsein seines Wertes sich Englands Staatsmännern und Gelehrten gleichstellen, vor der Königin einen Peer von England einfach seinen Freund nennen.

Aber bessere Kenntnis der geschichtlichen Verhältnisse hatte mit der Zeit gelehrt, daß in London nicht Weimarer Luft wehte; allmählich lernte man auch ahnen, daß die wechselnde Stimmung der Dramen etwas von der Persönlichkeit ihres Schöpfers verkündete, was sich mit olympischer Heiterkeit nicht vertrug; damit verschob sich der Konflikt der Shakespeare-Dramen. Es konnte sich nicht mehr nur darum handeln, daß ihr Held seines Künstlertums inne wird; Aufgabe wurde vielmehr zu zeigen, wie er dies Bewußtsein sich wahrt in einer ihn im Innersten erschütternden Krisis und wie es sich dabei wandelt; mit anderen Worten: der Dichter des «Romeo» und der Komödien mußte zum Schöpfer des «Hamlet», schließlich zum Prospero werden. Das Schema ist nun, daß Shakespeare auf der Höhe des Erfolges aus der Welt seiner Träume herabstürzt; er

erlebt die Hamlet-Stimmung, er zweifelt an Gott, Menschen und sich selbst; er lernt zu entsagen und findet in der Entsagung die Kraft zu neuem Wirken.

Kösting ist der erste, der diesen Typus vertritt. «Reif sein ist alles» steht als Motto an der Spitze seines Dramas; es könnte auch Schäfer, Schreyer, Horn und Bleibtreu dienen. Die große Schwierigkeit liegt darin, daß die Krisis sich wohl dramatischer Darstellung fügt, die Genesung aber und ihr Erfolg, die Reife, sich nur schwer anschaulich machen lassen. Kösting hat sich geholfen, indem er den Genius der Menschheit in der Person Ahasvers als Leiter und Kommentator der Handlung einführt: der Geist bereitet dem Dichter das bittere Erwachen aus ehrgeizigen Träumen, er stellt ihm als siegreichen Nebenbuhler in der Liebe den kräftigen Mann der Tat gegenüber, er läßt ihn im Sturm der Leidenschaft dem Anschein nach blutschuldig werden; seine Eigenschaft als übernatürliches Wesen macht ihn dann auch zum geeigneten Chor, dessen Autorität man zu glauben hat, wenn er den von den Schlacken des Irdischen gereinigten Dichter reif spricht. Nur freilich — was würde aus dem armen Helden werden ohne diese sehr werktätige Hilfe? Läuterung und Reife müssen wir glauben, weil es der Dichter so haben will, nicht weil wir sie an und mit dem Helden erleben! Wieder darf sich Bleibtreu dagegen seiner Theorie freuen: der Zusammenbruch der Essexverschwörung zwingt Rutland dazu, den seiner Stellung angemessenen politischen Plänen zu entsagen; der fünfte Akt, der uns seine letzten Stunden schildert, kann ihm Prosperos Wesen und Stimmung geben. Horn hilft sich, indem er seinen letzten Akt ein Jahr später spielen läßt als die vorhergehenden: so können wir von Shakespeares Umgebung hören, daß er sich verändert hat; er kann dem ehemaligen Freunde und der Geliebten mit kühler Selbstbeherrschung entgegentreten — wir können spüren, daß sie ihm nichts mehr sind als der große Herr, die Kokette, Gegenstände künstlerischer Beobachtung. Den Schmerz der Mutter Pembrokes kann er nicht teilen: «ich muß allein nun stehen, so fordert es mein Schicksal». Sein Teil ist die Betrachtung; nach Stratford will er, dort den Abend sinken, den Morgen kommen sehen, den Einklang mit der Natur suchen.

Am wenigsten wissen den Schwierigkeiten des Stoffes Schreyer und Schäfer abzuhelfen. Sie begnügen sich damit, ihrem Helden eine schwere Enttäuschung in der Liebe zu bereiten; der aus seinem Traum aufgeschreckte Dichter erinnert sich oder wird bei Schäfer

von den Beteiligten selbst sehr nachdrücklich daran erinnert, daß er selbst einst Weib und Kind verlassen hat: jetzt siegt über das persönliche Leid die Pflicht. Dabei findet Schreyer wenigstens insofern einen höheren Ton, als er den am Glück verzweifelnden Shakespeare einen Bund mit der in Bacon verkörperten leidenschaftslosen Weisheit schließen läßt; bei Schäfer ist dem Helden leicht geholfen. Was suchte er denn bei der Geliebten? «Ich wollt' mich heben in Mariens Umgang . . . lernen wollte ich Von ihr Gesellschaftsformen jener Großen . . . Schauen an ihr des Weibes Liebeskunst». Diesem Philister ist nur recht geschehen; wir trauen es ihm zu, daß er sich nun «weiter heben», «Mitunternehmer werden», «Summen sammeln» wird, um sich ein Heim in Stratford zu gründen. «So höchst prosaisch sind nun meine Wünsche, «Seit ins reale Leben ich hernieder Gestiegen. Nur im Wohlstand läßt sich's leben.»

Die heikelste Aufgabe des Dichterdramas ist, seinen Helden in Taten und Worten nun auch wirklich als überragendes Genie erscheinen zu lassen. Holtei meinte, ihr — er sagt es im Vorwort — am besten zu genügen, wenn er Shakespeare Gelegenheit gab, seine Ansichten mehrfach und ausführlich vorzutragen. Der Gefahr, ihn allerlei schöne, aber ziemlich selbstverständliche Allgemeinheiten sagen zu lassen, entging er dabei so wenig wie mancher spätere; der Ausweg, dem Dichter eigene Worte in den Mund zu legen, ist wegen des Unterschiedes der aufgesetzten Flicken nicht ungefährlich. Immerhin hat Hick sich seiner geschickt bedient; die Form des tragischen Intrigendramas erlaubt ihm auch, seinen Helden in bedeutenden Lagen auftreten zu lassen, die Macht seiner Persönlichkeit und seiner Dichtung über Menschengeschicke zu zeigen. Er ging auch darin voran, das er Shakespeare als Gesprächspartner in Bacon einen unverächtlichen Gegner gab; Schäfer und Schreyer folgten ihm — die Hauptsache bleibt freilich, daß der Verfasser aus eigenem zu geben hat. Was dann möglich ist, zeigt Heinrich von Steins schöne Szene. Giordano Bruno, der wilde Italiener, hat sich leichtsinnig genug in die Gefahr gebracht, von Londoner Hafenarbeitern erstochen zu werden. Shakespeare rettet ihn, und erstaunt sieht der seines Genies sich sehr bewußte Philosoph, welche Macht die Persönlichkeit dieses Unbekannten auf den rohen Pöbel wie auf vornehme Kavaliere ausübt, fühlt er sich doch selbst in seinem Innersten durch des andern Blick durchschaut und erkannt. Heimatlos sind beide; aber nur Bruno ist entwurzelt, weil er den Halt im Leben verloren hat, ohne etwas anderes dafür zu gewinnen, weil er die Wirklichkeit haßt und

doch dem greifbaren Erfolge nachjagt. Shakespeare ist seine Kunst genug: er entnimmt der Wirklichkeit ein Bild zu sinnvoll-ernstem Spiel, sie bietet ihm Farbe und zahllose Formen, sie erscheint ihm wundervoll, da «doch dies Bild ihr Gleichnis könnte sein». Freilich, den Eindruck einer solchen freien Szene durch ein ganzes Drama aufrecht zu erhalten, dazu gehört ein Dichter wie der des «Tasso».

Zum Schluß sei noch mit wenigen Strichen das persönliche Bild Shakespeares nach diesen Dramen der Londoner Zeit gezeichnet. Ganz auf sich allein stehend, krank und bettelarm, stellt uns Gottesheim den Dichter dar, der dabei schon «Hamlet» und den «Sommernachtstraum» geschrieben hat: als den noch unbekannten Schauspieler finden wir ihn bei Braun und Lindner; sonst ist er überall schon das anerkannte Haupt seines Kreises, merkwürdigerweise auch dann noch bei Schäfer in Geldnot steckend. Aber das ist die Ausnahme, im allgemeinen liegen die Geldsorgen weit hinter ihm. Überall ist er Schauspieler, steht aber sozial meist nur in lockerem Zusammenhang mit seinem Stande, dessen Ausnahmestellung übrigens nur bei Hick, Kösting und Lindner hervortritt. Seine eigenen schauspielerischen Fähigkeiten gelten als gering (bei Lindner wird er ausgepfiffen), aber die Kollegen sehen in ihm den kunstverständigen Regisseur und den Dichter, dessen Dramen ihnen Ruhm und Geld einbringen. Gelehrte Bildung besitzt er nicht, aber er hat gelesen und gedacht; vor allem hat ihm die Natur die reichquellende Dichtergabe geschenkt — gern wird die Behauptung, daß er nie einen Vers gestrichen habe, wiederholt. So kann er die Freundschaft der stolzesten Adligen, die Liebe vornehmer Frauen gewinnen; bei den Beziehungen, die seine Kunst zwischen ihm und dem Adel als Klasse schafft, wahrt er seine Würde.

Für die Schilderung seines Wesens ist das Wort vom «gentle» Shakespeare bestimmend gewesen. Die Jugend mit ihren Stürmen liegt hinter ihm; als der leidenschaftlich Begehrende erscheint er nur bei Kösting, als verzweifelt Ringender bei Gottesheim. Der Aufsteigende, wie ihn Braun und Lindner schildern, ist frei von allem selbstsüchtigen Streben, gelassen und freundlich: überall sonst ist er zunächst seines Besitzes an Liebe, Freundschaft, Künstlertum froh; er will ihn wahren, nicht auf Kosten anderer mehren. Mißtrauen ist ihm fremd; Glück wie Besitz möchte er teilen, und so führt er den Freund selbst zur Geliebten, ist hilfsbereit und gütig. Jeden läßt er gern gelten im Kreise der Genossen, ist ihnen ein guter Geselle, aber er läßt sich nicht gehen: eine gewisse Haltung ist überall von ihm unzertrennlich, selbst die Geliebte nennt ihn (bei Holtei)

den «feierlichen Poeten». Dazu gehört denn, daß er gern als Erzieher auftritt: im Verhältnis zu den adligen Freunden, den Schauspielern, auch den Frauen gegenüber. Freilich schlummert unter der Decke die Leidenschaft, doch vor fremden Augen weiß er sie zu bändigen, schließlich sie auch in sich selbst zu besiegen. Auf das höchste persönliche Glück hat er fast überall zu verzichten; das Ziel der Dichter ist, ihn zu schildern als einen, der am Ende seines Weges nicht im Leben, sondern über dem Leben steht als sein weisheitsvoller Betrachter.

Nur einer weicht grundsätzlich von diesen Linien ab: Bleibtreu. Wir wissen, wer für ihn der wahre Shakespeare ist — neben seinen Idealhelden stellt er den Strohmann, den Schauspieler Shaxper. Eine groteske Figur: wohlbeleibt und mit gewaltiger Glatze, dem Becher unmäßig ergeben, auf gutes Leben und Erwerb bedacht, dazu die Vorsicht jederzeit für der Tapferkeit besseren Teil haltend, so ist er das Urbild Falstaffs, von dem er glücklicherweise doch auch einen gehörigen Teil Mutterwitz und Schlagfertigkeit hat. Dazu gibt ihm Bleibtreu noch gnädig einige Regungen von Scham über den unverdienten Ruhm und etwas wie persönliche Anhänglichkeit an seinen hohen Gönner — im ganzen hat aber der Zorn seine Hand geführt und eine Spottgeburt geschaffen, der wahrlich schon bei Lebzeiten niemand dichterisches Genie zugetraut hätte.

Der Schluß mit dem Zerrbild soll uns nicht stören: die Theorien sind nun einmal da, und Bleibtreus Drama hat vor den dickleibigen Kampfschriften der Shakespeare-Gegner den Vorzug, daß hier ein Dichter seine Phantasie spielen läßt und ihr Erzeugnis nicht als wissenschaftlichen Beweis ausgibt. Weil man sich nicht vorstellen konnte, daß ein schlichter Erdenbürger ohne akademische Bildung ein großer Dichter war, hat man diese Theorien ausgeheckt; man wollte dem hinter seinen Werken verborgenen Dichter einen irdischen Leib geben, dem man diese Seele ohne weiteres zutraute; schließlich wollen auch unsere Dichter nichts anderes. Daß man Männer von dem Ruhme Bacons, der Stellung Rutlands gerade für gut genug hielt, diesen Dichterruhm zu tragen, zeigt, wie groß die Aufgabe für den Dichter ist, den Menschen Shakespeare seines Namens würdig lebendig zu machen. Gewiß ist mancher unserer Dichter leichtsinnig und mit unzulänglichen Mitteln an sein Werk gegangen, andere aber auch mit dem vollen Einsatz der Kraft, die ihnen geworden war. Eine endgültige Lösung ist keinem gelungen — noch soll der Tag kommen, da Shakespeare seinen Shakespeare findet.

Die Aufnahme Shakespeares am Bremer Stadttheater.

Von

Oberlehrerin **Käthe Stricker** in Bremen.

«Es ragt aus schlanker Pappeln Schatten
Thalias Tempel vor,
Er hebt gleichsam aus Blumenmatten
Einladend sich empor,
Erfreuet mild nach Tageslast
Durch Lebensbilder manchen Gast.»

So sang am 6. Mai 1830 im «Bürgerfreund», einer im Biedermeier-Bremen vielgelesenen Zeitschrift, ein sonst unbekannter Walter in einem langatmigen Gedicht über Bremen. Er deutet auf einen luftigen hölzernen Musentempel, unter Direktor Großmann auf dem Ostertorswalle in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts erbaut und Mitte des nächsten Jahrhunderts durch den heutigen nicht weit davon entfernten Steinbau ersetzt. An diesem Orte haben später Nikolaus Delius, Otto Gildemeister und Heinrich Bulthaupt ihre ersten Bühneneindrücke von Skakespeare bekommen.

Meine Untersuchung wird nicht über die Jahre hinausgehen, die Bremen wie den meisten anderen Bühnen Deutschlands «unsern Shakespeare» brachte, d. h. Bearbeitungen auf Grund von Schlegel-Tiecks Übersetzung. Gearbeitet wurde, wie die im folgenden, unter dem Strich gebrachten Materialien- und Literaturangaben beweisen, nach der umfangreichen, leider nicht ganz vollständigen Sammlung der Theaterprogramme und nach sonstigem, teilweise noch von Bulthaupt geordnetem Material der Bremer Stadtbibliothek. Kritiken der Aufführungen, die in Bremer Zeitungen und Zeitschriften seit 1820 etwa regelmäßiger auftreten, habe ich wegen ausgesprochener Tatsachen benutzt, weniger wegen der Beurteilungen. Ihr ästhetisch-

kritischer Wert ist recht gering. Die feinfühligen Rezensionen eines Gildemeister und Bulthaupt gehören erst den folgenden Generationen an. Den Stoff nach den verschiedenen Direktionen des Stadttheaters zu gruppieren, war nicht ratsam, weil der Wechsel bei dem vom Staate entschieden zu wenig unterstützten Kunstinstitut zu häufig war. Ich würde für die Jahre 1780—1841 nicht weniger als 17 verschiedene Direktionen zu besprechen haben, ungerechnet die Zwischenzeiten, wo die Schauspieler nach Abgang des Direktors innerhalb der Spielzeit gemeinsam die Leitung übernahmen. Lieber versuche ich darzustellen, wie sich Shakespeares erstes Auftreten, sein Festwurzeln und Eingliedern in den Spielplan unseres Theaters ergibt aus den jeweiligen allgemeinen theatralisch-literarischen, auch in Bremen spürbaren Kunstströmungen und -bestrebungen unseres Vaterlandes.

I. Erste Spuren von Shakespeare-Aufführungen in Bremen[1]).

Ob Shakespeare schon vor Lessings Zeiten in Bremen gespielt wurde, ist recht zweifelhaft. Die Nachrichten über die Anfänge des

[1]) Quellen und Literaturnachweise:

a) Bremensien.

1. Theaterprogramme der Jahre 1762, 1781—83, 1783—86, 1792—1809, 1813, 1817 bis Herbst 1830, 1839—50ff. Fehlende Programme von 1838/39 wurden nach Anzeigen im «Bremischen Unterhaltungsblatt» ergänzt.

2. Für Nachrichten, Kritiken u. a. m. der «Bürgerfreund» (1816—55) und das «Bremische Unterhaltungsblatt» (1822—47), später die «Weserzeitung» seit 1844 und «Bremer Nachrichten» u. a. m. Theaterprotokolle von Hofrat Dr. Schütte (1821—38) im Ms.

3. H. Bulthaupt, «Zum Jubiläum des Bremer Stadttheaters, d. 14. Okt. 1892» (Weserzeitung Nr. 16474).

4. L. Malyoth, «Zur geschichtlichen Entwicklung des Bremischen Theaters im 19. Jahrhundert» (Bremer Nachrichten J. 1900, Nr. 170).

5. Bürgermeister Post, «Geschichte des Bremischen Theaters 1808» im Ms.

6. J. H. Behnken, «Geschichte des Bremischen Theaters». Bremen 1856.

7. J. Beyer, «Bilder aus der Geschichte Bremens». Bremen 1903.

Alle Darstellungen sind knapp und in großen Umrissen gehalten, diejenige Behnkens recht unzuverlässig.

b) Sonstiges.

1. W. Chr. Müller, «Beiträge zur Lebensgeschichte des Schauspieldirektor Abbts». Frankfurt a. M. und Leipzig 1784.

2. J. Wolter, «G. Fr. W. Großmann». Köln 1901 und 1902.

3. «Zur Erinnerung an Fr. L. W. Meyer, den Biographen Schröders.» Braunschweig 1847.

Bremischen Theaters betreffen fast nur geschäftliche Dinge, wie Konzessionsgesuche der Wandertruppen — um solche handelt es sich auch für Bremen wie für die meisten anderen Städte des 17. und 18. Jahrhunderts —, die Antworten des Rates darauf, den Kampf des Venerandi Ministerii, d. h. der reformierten Stadtgeistlichen, gegen das Theater u. dgl.

Vielleicht versuchte man Shakespeare-Dramen zu Ende des 17. Jahrhunderts aufzuführen. Ende April 1688 bekamen nämlich die «Sächsischen Hochdeutschen Comoedianten», mit anderen Worten die damals weitbekannte, hochgeachtete Truppe des Theaterprinzipals Johannes Velten «von der hochedlen Witheit», d. h. dem heutigen Senat, Spielerlaubnis. Sie spielten im «Sehligen Kapitän Nissen Hause auf der Langen Straße vor der Natel», und einer sagte es wohl dem anderen, wie die Spielleitung es sich auf den Theaterzetteln ausdrücklich wünschte. Als Erinnerung haben wir die in unserer Stadt-

---

4. K. Heine, «Joh. Velten». Halle 1887.

5. F. L. W. Meyer, «Fr. Lud. Schröder». Hamburg 1823.

6. B. Litzmann, «Fr. L. Schröder». Hamburg und Leipzig 1894.

7. L. Wollrabe, «Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen». Hamburg 1848.

8. R. Genée, «100 Jahre des Kgl. Schauspiels in Berlin». Berlin 1886.

9. C. Schäffer und C. Hartmann, «Die Kgl. Theater in Berlin». Berlin 1886.

10. A. von Weilen, «Shakespeare und das Burgtheater» (Sh.-Jb. 50).

11. R. Gericke, «Shakespeare-Aufführungen in Leipzig und Dresden 1778—1817» (Sh.-Jb. 12).

12. R. Prölß, «Shakespeare-Aufführungen in Dresden vom 20. 10. 1816 bis Ende 1860» (Sh.-Jb. 20).

13. W. Lynker, «Geschichte des Theaters und der Musik in Cassel». Cassel 1865.

14. Fr. Hartmann, «Sechs Bücher Braunschweigischer Theatergeschichte». Wolfenbüttel 1905.

15. C. A. H. Burkhardt, «Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung». Hamburg und Leipzig 1891.

16. A. Pichler, «Chronik des Großhrzgl. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim». Mannheim 1879.

17. E. Mentzel, «Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte». Frankfurt a. M. 1902.

18. O. Brosin, «Schillers Verhältnis zum Publikum seiner Zeit». Leipzig 1875.

19. R. Genée, «Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland». Leipzig 1820.

20. Fr. Alafberg, «W. H. von Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker». Berlin 1907.

bibliothek befindlichen Theaterzettel vom 16. und 18. Mai 1688. Sie künden folgende Aufführungen an[1]):

1. «Der verratene Verräter oder der durch Hochmut gestürtzete Wallensteiner, Herzog von Friedland.»

2. «Das Leben und Todt des großen Ertzzauberers D. Johannes Faustus. Mit vortrefflicher Pickelhärings Lustigkeit von Anfang bis zum Ende.»

Letzterer Titel deutet wenigstens auf Marlowe. Außerhalb Bremens hat Velten folgende Shakespeare-Bearbeitungen gespielt[2]): In Dresden 1678 «Die Komödie von der bösen Katharina» oder mit anderem Titel «Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen» und die «Tragikomödie von Romeo und Julia» 1679 in Dresden und 1680 in Torgau «Peter Squenz seine schreckliche Tragoedie von Pyramus und Thisbe» von Gryphius, endlich 1686 in Frankfurt «Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet von Dänemark». Wie Velten zwei Jahre nach Bremen noch in Torgau den «Wallenstein» spielen ließ, konnte er auch zwei Jahre nach der Frankfurter Aufführung in Bremen den «Hamlet» darstellen lassen. In diesem Falle hatten die Bremer der à la Mode-Zeit schon das Drama zu sehen bekommen, das ihre Nachkommen späterhin von allen Shakespeare-Dramen am meisten sich vorspielen ließen; «Hamlet» steht nämlich mit 105 Aufführungen an der Spitze aller aufgeführten Shakespeare-Stücke; ihm zunächst mit 65 Vorstellungen in verschiedenen Bearbeitungen «Die böse Katharina».

Anfang und Mitte des 18. Jahrhunderts bleiben dunkel. Die wenigen uns bekannten Stücke von Wert, die von der minderwertigen Josephi'schen Truppe 1762 gespielt wurden, sind Übersetzungen französischer Klassiker, französischer Lustspiele und ein Goldoni. Da kam in den Frühlingsmonaten bis Juli 1765 die bekannte Ackermann'sche Gesellschaft von Hamburg, wo ein neues Theater für sie gebaut wurde, scheinbar mit glänzenden Kräften, z. B. Eckhoff, Boek, dem jungen Fried. Ludw. Schröder u. a. m. Ackermann überreichte wohl im Januar 1765 mit dem Konzessionsgesuch an den Senat ein in der Stadtbibliothek erhaltenes gedrucktes Verzeichnis «derer Trauer- und Lustspiele, welche von der Ackermannischen Gesellschaft aufgeführet werden». Als Nachstück taucht hier wieder der «Peter Squenz» von Gryphius auf. Unter den ersten Aufführungen der

[1]) Vgl. Bulthaupt, «Ztschr. f. Bücherfreunde», II, 170ff.

[2]) Vgl. K. Heine, «Johannes Velten», 1887, S. 26ff. und 57ff.

Gesellschaft um 1765, die der erste Biograph Schröders, Meyer, uns in seinem Buche verzeichnet, findet es sich nicht[1]); auch in dem im Frühjahr 1765 von D. Nonnen, Pastor Primarius an der Liebfrauenkirche, verfaßten und dem Rate überreichten «theologischen Bedenken des Ministeriums über die Moralität der Schaubühne, besonders nach ihrer heutigen Beschaffenheit» ist Shakespeare nicht erwähnt, wohl weil die englischen Schauspiele im allgemeinen als verwerflich galten. Überhaupt scheint der gestrenge Rat, vielleicht unter geistlichem Einfluß, in den nächsten Jahren nicht für theatralische Vorführungen gewesen zu sein. Nach den Archivakten wurde die Spielerlaubnis oft versagt.

II. Schröders Direktion.

Erst um das Jahr 1780 bekam Direktor Abbt, zusammen mit der Waeser'schen Gesellschaft, Spielerlaubnis, gewiß zur Freude literarisch und künstlerisch angeregter Bremer Kreise, die auf Reisen, etwa im nahen Hamburg unter Schröder, in Berlin bei Döbbelin oder gar im fernen Mannheim unter Dalberg gute Theateraufführungen genossen hatten. Solche wußten, daß ein jugendfrischer Wind im literarischen Deutschland und auch auf der Bühne wehte. Sie bewunderten «Minna von Barnhelm» und «Emilia Galotti». Sie sahen Dramen von Klinger und Leisewitz.

Das Hauptverdienst um die Einführung Shakespeares an der deutschen Bühne erwarb sich dann der rührig-praktische, auch ästhetisch gebildete, als Direktor wie als Schauspieler gleich bedeutende Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg[2]). Am 20. 9. 1776 wagte er seine selbst eingerichtete deutsche «Hamlet»-Aufführung mit solchem Erfolge, daß er getrost an die weitere Ausführung seiner selbstgewählten künstlerischen Mission ging, dem Spielplan seines Theaters Shakespeare-Dramen einzugliedern. So folgten bis 1779 am 26. 11. 1776 «Othello», am 7. 11. 1777 «Der Kaufmann von Venedig», am 28. 11. 1777 die «Irrungen», am 15. 12. 1777 merkwürdigerweise «Maß für Maß», am 17. 7. 1778 «Lear», am 17. 11. 1778 «Richard II.», am 2. 12. 1778 «Heinrich IV.» und am 21. 6. 1779 «Macbeth». Und was in echter Begeisterung und Erkenntnis des wahrhaft Großen in Hamburg gewagt wurde, brach sich bald im übrigen Deutschland Bahn, auch in unserm ehrsamen, bedächtigen Bremen. Nach Hannover (1. 1. 1777),

---

[1]) Vgl. F. L. Meyer, «Fr. L. Schröder», Bd. II, Abt. 2, S. 54—55.

[2]) Vgl. B. Litzmann, «Friedrich Ludwig Schröder», II. 191ff.

Berlin (17. 12. 1777), München (19. 12. 1777), Mannheim (4. 11. 1778) und anderen Theatern schlug am 17. 10. 1780 für Bremen die Stunde, wo es seine erste, sicher bezeugte «Hamlet-Aufführung» bekam, und zwar in der sechsaktigen Schröder'schen Bearbeitung; diese ist 1777 in Buchform erschienen — ein Exemplar besitzt die Stadtbibliothek —. In der Fassung der Hamburger Uraufführung kamen einige geschmacklose Zusätze von Bock, einem literarischen Mitarbeiter Schröders, vor. Später, den Theaterzetteln nach zuerst am 18. 11. 1805 bei einem Gastspiel Herrn Schwadtkes aus Berlin, wurde die bessere fünfaktige Bearbeitung Schröders hier gespielt im Wechsel mit der sechsaktigen. Diese beiden Bearbeitungen opfern den tragischen Ausgang der Rücksicht auf ein rührseliges, zartbesaitetes Publikum, das einen unter der Wucht der Vergeltungspflicht erliegenden Hamlet nicht ertrug, sondern sich lieber durch Schröder oder besser Heufeld, dessen «Hamlet» die Grundlage der Schröder'schen Bearbeitung lieferte, Shakespeare zu einem Machwerk verflachen ließ, in dem Hamlet am Leben bleibt. Die erste «Hamlet»-Aufführung scheint den Bremern gefallen zu haben, wenn auch bei weitem nicht wie in Hamburg, wo das Drama nach der Erstaufführung im selben Jahre noch 13 mal gegeben werden konnte. Am 25. 10. wird «auf vieler Verlangen», wie der Theaterzettel meldet, das Stück wiederholt.

Die nächsten zwei Aufführungen der Abbt'schen Truppe, von denen wir wissen, finden am 21. 9. und 22. 10. 1781 statt. Sie haben eine Besonderheit aufzuweisen, die sicher wieder viele ehrenfeste Bremer und Bremerinnen, vor allem aber das Ministerium von der sittlichen Gefährdung der Zuschauer durch die Schaubühne überzeugt haben wird, nämlich den ersten weiblichen Hamlet in der Person der begabten, leider schon damals kränkelnden Felicitas Abbt, der Frau des Bühnenleiters. Auch auf die Bremer Aufführung werden wohl die Worte Wilhelm Christian Müllers passen. Dieser in Bremer kunstliebenden Kreisen hochangesehene und einflußreiche spätere hiesige Domkantor, der z. B. zum Bahnbrecher für Beethovens Genius in unserer Stadt wurde, äußert sich in seinem Buche «Beyträge zur Lebensgeschichte des Schauspieldirektor Abbts» auf Seite 57 über den im Sommer 1778 von Madame Abbt in Gotha gespielten Hamlet wie folgt:

«Im Parterre stehend hatte ich meine Freude über den Jüngling, der schon in seinem 18ten Jahre solch ein Wesen trieb; so viel Verschlagenheit, Muth, Stärke, Festigkeit, Gerechtigkeitsliebe, kurz, den ganzen hohen männlichen Sinn zeigte. Das Bild des großen Prinzen wuchs fast zur

höchsten Vollkommenheit, sodaß es auch in meiner Erinnerung sogar den Brockmann übertraf, weil man dem seine 30 Jahre ansehen konnte. Ein Prinz von 30 Jahren ging auch vor einigen Sekuln nicht erst auf die Akademie; dies paßte besser für einen 18jährigen, wie ihn Mad. Abt darstellte. Da ich aber ihr Mienenspiel näher zu sehen, aufs Theater ging, schauderte mir die Haut über die Überspannung ihrer Kräfte, und die Ohnmacht, die hinter den Kulissen erfolgte. Nein, dachte ich, Weibheit kaⁿ nach den Gesetzen der Natur nicht Mannheit werden. So wie es auf Schulen oder Universitäten immer äusserst hölzern ist, wenn umgekehrt von Jünglingen weibliche, naife, zärtliche Rollen gemacht werden . . .»

Im ganzen also ablehnende Kritik, wie wir sie in Bremen im 19. Jahrhundert noch deutlicher finden, als im Februar 1869 Fräulein von Vestvali vom Lyzeum-Theater in London noch widersinniger einen weiblichen Romeo und Petrucchio vorführte. Immerhin hat Madame Abbts Hamlet allenfalls ziemlich viele Zuschauer angelockt; das ergibt sich aus den leider nur vereinzelt erhaltenen Theaterabrechnungen des Notars Hawerken[1]). Die zweite «Hamlet»-Aufführung der Madame Abbt brachte als Einnahme die verhältnismäßig stattliche Summe von 124 Talern 36 Groten; sie übertraf andere gebuchte «Hamlet»-Einnahmen vom 27. 10. 1783 von 90 Talern 1 Groten und vom 22. 10. 1793 von nur 72 Talern 6 Groten: Sie übertraf sogar die — wie es scheint — Erstaufführung der «Räuber» vom 21. 10. 1783, die 117 Taler 53 Groten brachte. An echte Schlager Abbts freilich reichte «Hamlet» nicht heran; so strich z. B. die Direktion am 7. 12. 1781 159 Taler 60 Groten für die jetzt verschollene «Sklavin», Operette von Piccini, ein, am 5. 11. 1783 202 Taler 62 Groten für die «Eroberung von Magdeburg» und am 7. 1. 1784 gar 210 Taler 48 Groten für Paisiellos «Schönes Gärtnermädchen von Fraskati».

Aber Abbt brachte außer «Hamlet» noch andere Shakespeare-Stücke, wenn auch nicht häufig. Da wird am 17. 10. 1781 eine Aufführung von «Romeo und Julie, bürgerlichem Trauerspiel von Herrn Weiße nach Shakespeare» angekündigt. Lessings Jugendfreund aus Leipzig bietet uns hier bekanntlich eine Verhunzung, überempfindsam, moralisierend, auf die drei Einheiten zugestutzt, in traurig glatter Sprache, doch nicht ganz ohne Bühnenwirksamkeit, was zahlreiche Aufführungen anderwärts beweisen. Spielte doch z. B. in Braunschweig die Döbbelin'sche Truppe das Machwerk mit folgender

[1]) Vgl. Archivakten D 20 a 2 c F und D 20 a 2 c 10.

bescheidener Ankündigung[1]): «Dieses Trauerspiel ist ohne Zweifel eins der rührendsten, die auf der Bühne erschienen sind, und übertrifft an Regelmäßigkeit alle einzelnen Teile des ähnlichen Trauerspieles des englischen Dichters Shakespeare bei weitem.» Die Bremer haben sich — wenigstens den vorhandenen Programmen nach — dieses Kunstwerk nur einmal vorführen lassen. Am 17. 11. 1783 gibt Abbt eine andere Bearbeitung des Dramas als «Schauspiel mit Gesang in drei Akten» von Gotter, dem Gothaischen Dichter, Musik von Benda, die es bis zum 28. 1. 1805 auf sieben nachweisbare Wiederholungen gebracht hat. Aber mit welcher Untreue gegen den Dichter! Wieder ein glücklicher Ausgang dem weinerlichen Parterre zuliebe! Julia erwacht zum Schlusse rechtzeitig bei folgender schöner Szenerie, die z. B. für die Aufführung vom 11. 11. 1785 besonders auf dem Theaterzettel verzeichnet wird: «Im letzten Aufzuge stellt das Theater einen Hain vor. Hinten das Erbbegräbnis der Capuletts offen und erleuchtet». Vor dem Begräbnis Juliens offner Sarg, auf der Bahre ruhend. Julie hat die Genugtuung, ihren Romeo vor dem Tode zu bewahren. Er hilft ihr, nachdem er seinen Dolch hat fallen lassen, wohlerzogen aus dem Grabe, und beide ziehen «selig und dankbar Gott preisend» ab. Ob sich dieses schmetternde Schlußduett wohl unter den «Gesängen» befunden hat, die sich die braven Hamburger gar nach einem im dortigen Staatsarchiv aufbewahrten Programm vom 3. 5. 1779 am Eingange des Theaters für sechs Schillinge erstehen konnten?

Mit der neuen Kessel-Diestel-Dietrich'schen Gesellschaft, die in den Jahren 1784—86 in Bremen spielte, kamen zwei andere hochbedeutsame Shakespeare-Tragödien zur Erstaufführung nach den Programmen am 1. 10. und am 4. 11. 1784. Es waren «Macbeth» und «Lear», ersteres von dem Wiener Theaterdichter und Schauspieler Stephanie dem Jüngeren bearbeitet, letzteres von Bock in Hamburg. Beide sind wieder ganz willkürlich geändert. In «Macbeth» z. B. tritt eine Tochter Macduffs, Gonerill, auf, die Macbeth sogar heiraten will. Auch aus dem «Lear» konnten die Bremer beruhigt heimkehren, denn Vater Lear und Cordelia blieben dem Leben erhalten. Von der dritten «Lear»-Aufführung am 22. 11. 1792, nach den Programmen der ersten unter Großmanns Leitung, noch folgende Programmkuriosität. Die Zuschauer der billigeren Plätze erhalten folgenden zarten Wink: «Auch auf dem 3. und 4. Platz werden die Zuschauer

[1]) Vgl. Fr. Hartmann. «Sechs Bücher Braunschweigischer Theatergeschichte», S. 216.

freundlich ersucht, sich auf den Bänken zur allgemeinen Bequemlichkeit zu setzen, und nicht auf solchen zu stehen.» Ganz musterhaft scheinen sich schon damals die guten Bremer Theaterfreunde in den billigeren Regionen des Musentempels, selbst nicht bei Klassikervorstellungen, nicht benommen zu haben. Darin sind sie sich auch im 19. Jahrhundert treu geblieben, z. B. bei einer Aufführung des «Othello» am 9. 1. 1888, von der Bulthaupt in seiner Kritik berichtet, daß sich die sittliche Entrüstung eines wackeren Olympiers über Jago in einem mitten ins Spiel hineingerufenen kräftigen «Donnerschlag!» Luft machte.

Bald begegnen uns andere Bearbeitungen des «Macbeth» und «Lear». Schon Direktor Großmann hatte am 16. 12. 1793 die bessere, wenn auch noch sehr freie Bürger'sche Bearbeitung von «Macbeth» spielen lassen, wo man wenigstens an der Sprache, z. B. den Hexengesprächen, den nachschaffenden Künstler spüren konnte. Verhältnismäßig spät[1]) — allerdings fehlen hier leider für längere Zeitabschnitte die Programme —, nämlich erst am 31. 1. 1813, finden wir Schillers Bearbeitung aufgeführt, die sich noch bis zum 14. 4. 1880 hält, wo Max Grube, unser damaliger Regisseur, noch Schiller neben Schlegel für seine Einrichtung benutzt. Für die Bock'sche Fassung des «Lear» trat nach sechs Aufführungen beim Gastspiel von Opitz aus Dresden am 30. 12. 1817 die Schröder'sche Bearbeitung zum erstenmal hervor, die auch noch nicht die volle Tragik des Schlusses gibt, sondern nur Lear sterben läßt. In dieser Fassung spielte auch Iffland, wohl damals als Erster seiner Zunft, den Lear bei uns am 25. 5. 1810 bei so gewaltigem Andrange des Publikums, daß auf dem Theaterzettel steht, was wir bei seinen übrigen Gastvorstellungen z. B. in «Nathan dem Weisen», «Wilhelm Tell», der «Lästerschule» des Sheridan und dem «Juden von Cumberland» nicht finden: «zu mehrerer Bequemlichkeit wird bei der heutigen Vorstellung das Orchester geräumt und mit Stühlen versehen werden». Leider haben wir über diese interessante Zeit nur die folgende flüchtige Reisenotiz des Schröder-Biographen Frd. L. W. Meyer[2]): «Er (d. h. Iffland) wird hier vergöttert, Einladungen, Besuche reißen sich um ihn, 13 Meilen in der Runde strömt alles herbei; ich vermute, daß die Douaniers selbst ihre Linien verlassen, und die Contrebandiers ihren Geschmack einschwärzen, wie ihre Colonialwaren.»

[1]) Vgl. folgende Erstaufführungen des Schiller'schen «Macbeth»: Weimar, d. 18. 5. 1800; Frankfurt a. M., d. 14. 9. 1800; Mannheim, d. 7. 4. 1806.

[2]) Vgl. «Zur Erinnerung an Fr. L. W. Meyer, dem Biographen Schröders» S. 113.

Doch haben wir noch nicht die weitere Entwicklung der Shakespeare-Aufführungen am Ende des 18. Jahrhunderts erschöpft. Wir kommen nach einer mehrjährigen Pause seit 1786 im regelrechten, berufsmäßigen Theaterbetriebe zum Jahre 1792, wo endlich der rührige, auch im Bonner, Frankfurter und Hannöverischen Theaterleben wohlbekannte Direktor Großmann von unsern Stadtvätern Spielerlaubnis bekam, nicht ohne längere Erörterungen, die sogar nach den erhaltenen Archivakten in die verpönte Politik hinüberspielen. Großmann, dessen Truppe bis 1796 hier spielte, hat keine Spielzeit ohne Shakespeare-Aufführungen hingehen lassen, darunter drei Neuheiten, allerdings nur eine von längerer Bühnendauer. Einmal und nicht wieder erschienen am 2. 1. 1794 die «Irrungen», eine sehr oberfächliche, in deutsche Verhältnisse übertragene Bearbeitung der «Comedy of Errors» von Großmann selbst. Das gleiche unrühmliche Schicksal teilte bei der Aufführung vom 23. 12. 1795 die Schröder'sche Bearbeitung von «Heinrich IV.», die hauptsächlich der Falstaff-Szenen wegen zusammengestellt ist. In die letzte Zeit der Großmann'schen Theaterunternehmung, als nach seinem Tode in Hannover 1796 seine Witwe die Leitung auf kurze Zeit noch in Bremen führte, fällt die Erstaufführung der «Quälgeister» von Beck, dem Mannheimer tüchtigen Schauspieler, am 19. 10. 1796. Dies Stück, bekanntlich eine freie, in deutsches Gewand gekleidete Bearbeitung von «Much Ado about Nothing», wurde ab und zu von folgenden Spielleitungen wieder aufgenommen, z. B. noch am 17. 4. 1839 gespielt, wozu aber der Rezensent im «Bremischen Unterhaltungsblatt» wohl mit Recht bemerkt: «Das Lustspiel scheint für den heutigen Geschmack schon zu alt zu sein, der Beifall war nur sparsam.»

Die Jahre nach 1796 bringen ständige, wenn auch nicht häufige Shakespeare-Aufführungen, am meisten den «Lear», keine Neuaufführungen. Es mag daran liegen, daß die Stürmer und Dränger mit ihrer Shakespeare-Begeisterung abgelöst wurden von den Romantikern, die erst langsam Einfluß auf die deutsche Bühne bekamen, und daß vor allen Dingen einer der Weimarer Großen, Schiller, um die Jahrhundertwende Deutschland fast alljährlich mit Dramen beschenkte, die ihren Siegeszug auf den deutschen Bühnen antraten. Da sahen auch unsere Bremer Ahnen staunend und begeistert — die Wiederholungen beweisen das deutlich — am 9. 12. 1801 zum ersten Male «Die Jungfrau von Orleans», am 28. 3. 1803 «Maria Stuart», am 20. und 27. 4. 1804 den «Wallenstein», am 28. 12. «Wilhelm Tell», am 30. 4. 1807 «die Braut von Messina». Auch dürfen wir leider nicht

vergessen, daß damals — ob wohl mehr als jetzt? — flache Mittelmäßigkeit ihre Herrschaft auf der Bühne übte, gegen die selbst ein Goethe, Schiller, Lessing und Shakespeare schwer zu kämpfen hatten. Schillers Worte in «Naive und sentimentalische Dichtung» galten auch für Bremen: «In dem Tempel Thaliens und Melpomenes, so wie er bei uns bestellt ist, thront die geliebte Göttin Platitüde, empfängt in ihrem weiten Schloß den stumpfsinnigen Gelehrten und den erschöpften Geschäftsmann und wiegt den Geist in magnetischen Schlaf.» Er denkt hier vornehmlich an den breiten Strom der Ifflandischen und Kotzebueschen Stücke mit ihrem bißchen Rührseligkeit, bürgerlicher Bravheit, verwässerter Romantik, äußerlicher historischer Aufmachung, bequemer Moralität, in den meisten Fällen einem guten Ende, so daß man schnell einschlafen konnte, und vor allen Dingen mit geschickter, erfahrener Theatermache. Das ließ man sich nach des Tages Last und Hitze und in dem Elend der damaligen politischen Verhältnisse lieber vorspielen als die Schöpfungen wirklich Großer, bei denen man über menschliches Wesen und Schicksal denken mußte. Seit den achtziger Jahren zeigt sich diese Herrschaft Ifflands und Kotzebues in raschem Zunehmen[1]). Ein billiger Trost mag sein: das war nicht nur in Bremen, sondern auch an anderen deutschen Bühnen so. Für Mannheim beweist es Alafberg[2]), allerdings für einen etwas kürzeren Zeitraum; für Weimar Burkhardt[3]). Diese beiden bringen folgende Zusammenstellung:

	Mannheim 1793—1803:				Weimar 1791—1807:			
Kotzebue . .	33	Stücke,	300	Aufführungen	47	Stücke,	201	Aufführungen
Iffland . . .	24	„	148	„	31	„	185	„
Schiller . . .	4	„	15	„	10	„	104	„
Goethe . . .	—	„	—	„	17	„	80	„
Lessing . . .	2	„	5	„	4	„	23	„
Shakespeare .	4	„	27	„	9	„	33	„

[1]) Als Beweis stelle ich aus vorhandenen Theaterzetteln die Aufführungen von Shakespeare, Schiller, Goethe und Lessing einerseits, Iffland und Kotzebue andererseits für die Zeit von 1792—1807 zusammen. Z. B. von

Shakespeare . .	7	Stücke mit	46	Aufführungen
Schiller	10	„ „	61	„
Goethe	3	„ „	8	„
Lessing	3	„ „	11	„
Iffland	31	„ „	151	„
Kotzebue . . .	78	„ „	294	„

[2]) «W. H. von Dalberg», S. 36ff.

[3]) «Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817».

Das waren doch zwei führende Theater, und zwar unter Dalberg und Goethe!

Das Bremer Interesse für Shakespeare nimmt übrigens in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts unter der Direktion Schütte-Reineke-Walters fast eine tragikomische Form an. Shakespeare ist da der erste, ja einzige Klassiker, der parodiert auf der Bühne erschien, ähnlich wie um dieselbe Zeit «Hamlet» in Cassel und Leipzig parodiert wurde[1]). Er teilt diese etwas zweifelhafte Ehre mit dem erklärten Liebling des Publikums, Kotzebue, dessen vaterländisches Schauspiel «Die Hussiten vor Naumburg» einen «Herodes von Bethlehem oder der triumphierende Viertelsmeister», ein Schau-, Trauer- und Tränenspiel, zum Gegenstück erhielt. Der «travestierte Hamlet» in Bremen, ein tragisch-komisches Possenspiel in 5 Aufzügen mit Gesang und Tanz, rührt von Schink in Ratzeburg her. Wollte der Aufklärer Schink die Shakespeare-Manie der Stürmer und Dränger oder gar die neue romantische Ironie verspotten? Das Machwerk scheint nicht mehr auffindbar. Damals aber erfuhr es nach der Uraufführung vom 28. 11. 1803 im Dezember desselben Jahres zwei Wiederholungen. Später kam es sogar in die durch Jahrzehnte so beliebten Quodlibets, in denen unsere Klassiker (am häufigsten Schiller und Shakespeare) sowie andere erfolgreiche Schauspiele und Opern im unpassendsten Gemisch verzerrt wurden. Als schaurig-schönes Beispiel für Shakespeare mag folgendes Programm gelten, das Direktor Bethmann am 30. 11. 1830, dem Benefizabend von Herrn von Kliß-nig (so bei uns benannt), zusammengestellt hatte. Es nannte sich «Theatralisch-deklamatorisch-physikalisch-gymnastische Abendunterhaltung» und lautet:

1. Abteilung: Physikalisch-mechanische Experimente von Herrn Professor Heesbe.
2. Abteilung: Szene aus «Hamlet», vorgetragen vom Schauspieldirektor Herrn Burroughs in englischer Sprache und im Kostüm der Rolle.
3. Abteilung: «Blind geladen», Lustspiel in 1 Akte von Kotzebue.
4. Abteilung: Szene aus «Macbeth», vorgetragen vom Schauspieldirektor Herrn Burroughs in englischer Sprache und im Kostüm der Rolle.

Zum Beschluß: «Jocko, der brasilianische Pavian», Melodram in 2 Akten, in welchem Herr von Klißnig mit dem ganzen Aufwand seiner seltenen körperlichen Beweglichkeit einen Umgang um das Auditorium in der Höhe der Galerie halten wird.

[1]) W. Lynker, «Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel», S. 335, und Sh.-Jb. 12: R. Gericke, «Shakespeare-Aufführungen in Leipzig und in Dresden 1778—1817».

Der Umgang gelang, denn Dr. Schütte berichtet uns darüber in seinem Protokollbuch: «Das Haus war außer den Logen gut gefüllt, der Pavian wurde gerufen.» Unsere Vorfahren waren also weit entfernt von dem zwar derberen, aber echteren Kunstempfinden jener Breslauer Studenten, die bei demselben Gastspiel und Kunstgenuß die Schauspieler entrüstet mit Kartoffeln bewarfen[1]).

III. Shakespeare während der Franzosenzeit in Bremen.

Wir wenden uns zu den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zurück und kommen dabei zu Jahren, über die ich leider wenig Nachrichten gefunden habe. Theaterzettel fehlen vom Herbst 1809 bis Ende 1812, vom Herbst 1813 bis Ende 1816. Die »Bremer Wöchentlichen Nachrichten», die einzige Zeitung, die aus diesen Jahren aufzutreiben ist, bringen nur ganz vereinzelt Spielankündigungen. Auch private Nachrichten habe ich nicht gefunden. Daß gespielt wurde, ersieht man aus den Konzessionsakten im Archive. Nicht ohne Groll nimmt man die wenigen vorhandenen Theaterzettel aus jener Zeit zur Hand. Direktor Pichler hat damals 1812 und 1813 ein Departementstheater, es gab nicht mehr ein bremisches Stadttheater. Unter oder neben der deutschen Spielankündigung und dem deutschen Personenverzeichnis prangte z. B. protzig *Dimanche* (die französischen Behörden ließen auch Sonntags spielen im Gegensatz zur bisherigen Sitte) *le 31 janvier 1813. Macbeth. Tragédie en cinq Actes.* Doch ist anzunehmen, daß Shakespeare, zugehörig dem tödlich verfeindeten britischen Volke, nicht allzu oft vor französischen Beamten und Offizieren und französisch Gesinnten der bremischen Bevölkerung gespielt sein wird, den damaligen Hauptbesuchern des Theaters Patrioten und ihre Familien; werden weder Geld noch Neigung zum Hingehen gehabt haben. Nicht mit Sicherheit festzustellen ist, ob die Zensur der Franzosen in Bremen ebenso streng gewesen ist wie z. B. in Hamburg[2]), wo Schiller und Kotzebue einfach gestrichen oder verhunzt wurden. So durfte «Maria Stuart» überhaupt nicht gespielt werden, und Kotzebues «Brief aus Cadiz» wurde zu einem «Brief aus Marseille». Nach den vorhandenen Theaterzetteln möchte ich eine mildere Handhabung annehmen, denn wir haben «Macbeth» vollständig, Szenen aus «Hamlet», «Maria Stuart»,

---

[1]) Vgl. F. Hartmann, «Sechs Bücher Braunschweigischer Theatergeschichte», S. 466.

[2]) Vgl. L. Wollrabe, «Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen», S. 131.

«Kabale und Liebe» an zwei Quodlibetabenden angekündigt, und das im Januar und Februar 1813, wo noch die Fremdherrschaft nach außen hin unerschüttert war. Leider haben die dann kommenden Zeiten erhebendster nationaler Anspannung und Hingabe traurig wenige Klassiker-, vor allem Schiller-Aufführungen veranlaßt, für das Jahr 1813 und Winter 1814 insgesamt nur 11 Schiller-Aufführungen und 3 Shakespeare-Abende.

IV. Shakespeare in Bremen zur Zeit der Romantik.

So war es — um zusammenzufassen — nicht der echte, wahre Shakespeare, der in Bremen die weltbedeutenden Bretter beschritt, sondern ein kläglich zugestutzter Durchschnittsdramatiker, dem man in Personen, Sprache, Handlungen willkürlich ein fremdes Gewand umtat, dessen Ewigkeitswerke, z. B. der «Kaufmann von Venedig», «Julius Caesar», der «Sommernachtstraum», «Was ihr wollt» u. a. m., überhaupt noch nicht in Bremen gegeben wurden.

Besser sollte es in den ruhigen, friedlichen Zeiten des Biedermeiertums und des Vormärzes werden, als zugleich die Hochromantik auf Bremens Bühne Einfluß gewann. Da findet man endlich den Weg zu unserm größten deutschen Dichter, Goethe, der bisher bei uns sehr schnöde behandelt worden war. Wir haben folgende Erstaufführungen: 1817 «Die Mitschuldigen» am 6. 11., am 25. 3. 1818 «Egmont», am 16. 6. «Die Laune des Verliebten», am 23. 8. endlich den «Faust». Am 10. 12. 1830 wird «Clavigo» gespielt und am 25. 4. 1842 «Iphigenie». Da weitet sich der Blick der Direktoren Pichler, Gerber, Ringelhardt und anderer, von Tieck und sonstigen geistigen Führern Deutschlands beeinflußt, zur Weltliteratur; neben den Franzosen Corneille, Racine und Molière erscheinen die Spanier Calderon und Moreto. Mit dem langsamen, aber sicheren Siegeszug Shakespeares an unserer Bühne können sie es aber alle nicht aufnehmen. Sogar in der Ursprache taucht er in den dreißiger und vierziger Jahren an der hiesigen Bühne auf, entweder in losgelösten Szenen, z. B. an jenem schon erwähnten, vielseitigen Unterhaltungsabend vom 10. 11. 1830 oder in meist traurig zurechtgestutzten Ganzdarstellungen, z. B. am 5. 10. 1833 «the Taming of the Shrew» von Herrn Archer vom Drury-Lane-Theater und der Gesellschaft englischer Schauspieler vom italienischen Theater in Paris, nichts Erstklassiges indessen nach Dr. Schüttes Protokollen.

Weit wichtiger für die Erwähnung sind dagegen die neuen Shakespeare-Stücke, die die Romantik Bremen beschert hat. Da

haben wir zunächst noch wieder im alten Stile des Umarbeitens — Shakespeares kraftvolle Renaissancekinder werden wieder einmal gutgesittete, aufgeklärte Menschen des 18. Jahrhunderts — am 18. 8. 1822 unter Direktor Pichlers Spielleitung die erste Aufführung von «Liebe kann alles oder die bezähmte Widerspenstige, ein Lustspiel in vier Akten frei nach Shakespeare und Schink» von Holbein, dem damaligen Direktor in Prag. Der schon mehrfach erwähnte Hofrat Dr. Schütte, der ehemalige Spielleiter des bremischen Theaters in den Jahren 1797—1807, noch immer Besitzer des Theatergebäudes, jetzt eine Art Geschäftsführer der wechselnden Direktionen, dessen Protokollbücher aus den Jahren 1821—38, in der Stadtbibliothek aufbewahrt, im ganzen wohl zuverlässige Angaben und Kritiken enthalten, wenn sie vielleicht auch zu sehr auf ein «früher war alles viel besser am Theater» eingestellt sind, bemerkt nach dieser Aufführung: «Es ist eine neue Bearbeitung des unter dem Titel 'Die bezähmte Widerbellerin oder Gassner der Zweite' hier schon gegebenen Stückes.» Sicher nachzuweisen ist diese Aufführung für Bremen nicht. Nach seinem übrigens damals abweisenden Urteil: «Es ist für die jetzigen Zeiten zu derbe» haben sich weder Publikum noch Direktoren gerichtet, es wurde im Gegenteil, wie schon erwähnt, die in Bremen am häufigsten gespielte Komödie Shakespeares. Wunderlicherweise wurde es bis in unsere Zeit hinein immer noch nach der der Holbein'schen allerdings vorzuziehenden Bearbeitung von Deinhardstein gespielt, dem geschmeidigen Nachfolger Schreyvogels am Wiener Burgtheater. Diese Bearbeitung war schon 1839 im Druck erschienen, hatte Baudissins Übersetzung zugrunde gelegt, enthielt uns aber immer noch die lustige Einkleidung des Lustspiels vor. Besonders ganz große Gäste, z. B. den auch hier vergötterten Emil Devrient aus Dresden in den Jahren 1854 und 58, Frau Niemann-Seebach aus Hannover 1860 und 63, Pauline Ulrich aus Dresden 1868 und 70, hat es wieder und wieder gelockt, den Bremern ihr großes Können in den ewig frischen Gestalten des Petrucchio und des Trotzkopfes Katharina zu zeigen. Auch die eigentliche Shakespeare-Gedächtnisfeier zum Andenken an den 300jährigen Geburtstag des Dichters im Theater am 22. 4. 1864 brachte «Die Bezähmung einer Widerspenstigen». Wenngleich künstlerisch viel wertvoller, hat sich doch viel zaghafter als «Der Widerspenstigen Zähmung» Anfang der vierziger Jahre ein anderes Shakespeare-Lustspiel, das köstlich-harmonische «Was ihr wollt» ans Licht gewagt. Es erschien zuerst als «Viola» am 11. 4. 1842 unter Herrn Direktor Engelken,

von Deinhardstein maßvoll, wenn auch noch frei bearbeitet, — z. B. das Geschwisterpaar Viola und Sebastian kann, entgegen der Shakespeare'schen Absicht, von einer Person gegeben werden u. a. m. Es schien aber das Publikum nicht besonders zu fangen, denn wir haben bis zum 24. 4. 1875 im ganzen nur sechs Aufführungen. Erst seit dem 23. 9. 1878, wohl auf Anregung der Meininger, die diesem Drama ja ganz besondere Triumphe (auch bei uns hier in Bremen am 6. und 7. 5. 1881 und am 29. 5. 1883) verdanken, erscheint es regelmäßig im Spielplan unseres Theaters, jetzt der Schlegelschen Übersetzung bis auf Kleinigkeiten getreu.

Und nun käme ich zu einer Gruppe von Shakespeare-Dramen, die zu den bekanntesten und besten seiner Werke gehören und in Zukunft Tausende von Zuhörern wieder und wieder fesseln sollten. Ich beginne mit dem Ersterscheinen der grausigsten Historie «Richard dem Dritten», die vorsichtig von Herrn Direktor Bethmann dem Bremer Publikum in einer Einzelszenenvorführung am 3. 12. 1829 bekannt gemacht wurde — wieder wie üblich in unwürdigster Umgebung; es ging «Der Räuberhauptmann» von Lebrun voran und folgte «Trau, schau, wem» von Schall. Merkwürdigerweise hatte man eine der am schwersten verständlichen Szenen des Dramas, nämlich die zwischen Richard und der Lady Anna an der Leiche Heinrichs des Sachsen, Akt I, Szene 2, zur Einführung gewählt. Es folgten am 9. und 10. 12. 1829 zwei vollständige Aufführungen des Dramas, noch in der Eschenburg'schen Übersetzung, der erst am 29. 1. 1856 der Schlegel-Tieck'sche Text folgte. Den Richard spielte Herr Marr-Braunschweig, nach Schütte eine nicht einwandfreie Aufführung.

Damit wäre ich zum Schluß bei der schönsten Gabe der Romantik an das deutsche Lese- und Theaterpublikum angelangt, bei dem trotz einzelner Mängel unsterblichen Übersetzungswerk Schlegel-Tieck-Baudissins. Wie und wann bahnte es sich hier in Bremen den Weg? Da haben wir am 11. 1. 1825 zum ersten Male «Romeo und Julia» in Wests Bearbeitung, am 27. 9. 1827 «Heinrich IV.», Teil 1, wo Falstaff von dem genialen Ludwig Devrient-Berlin gespielt wurde. Schütte kritisiert ganz interessant in einem Vergleiche dieses Falstaffs mit dem ersten, überhaupt in Bremen aufgetretenen Falstaff-Koch am 23. 12. 1795, der natürlicher und jovialer als Devrient für ihn spielte, versteigt sich aber zum Schlusse zu folgender, von uns heutzutage glücklicherweise nicht geteilten Meinung: «Ich bemerke hier nur noch, daß dies Shakespeare-Schauspiel im allge-

meinen nicht gefiel, auch nicht in Deutschland gefallen kann. Lassen wir es den Engländern.» Am 7. 4. 1828 gab es zum ersten Male überhaupt den «Kaufmann von Venedig», wo Schütte — zur Ehre der Bremer sei's gesagt — das Haus so voll antraf, daß er nicht Platz fand. Am 9. 9. 1838 spielte man endlich den echten «Hamlet», am 30. 6. 1847 «Die lustigen Weiber von Windsor» einmal und nicht wieder. Sie dauern fort in Nicolais Oper. Und wenn auch noch immer wieder minderwertige Übersetzungen in den Bearbeitungen auftauchen, z. B. wird «Othello» seit dem 25. 5. 1846 bis in die siebziger Jahre hinein in der Voß'schen Übersetzung gegeben, so bekommen die Schlegel-Tieck'schen Texte doch entschieden die Oberhand. Auf «Hamlet» folgen am 15. 2. 1846 «Lear», von West bearbeitet, am 3. 2. 1849 der «Sommernachtstraum», am 28. 9. 1850 «Viel Lärm um Nichts», am 18. 3. 1852 «Die Komödie der Irrungen», am 30. 3. 1853 «Ein Wintermärchen», alle im Schlegel-Tieck'schen Wortlaut, wie alle folgenden Neuerscheinungen Shakespeares auf der Bremer Bühne. Auszunehmen wären allein die «Cymbeline»-Aufführungen seit dem 27. 12. 1880 in Hertzbergs Übersetzung und Bulthaupts Bearbeitung von «Timon von Athen», die am 5. 3. 1894 gespielt wurden. Mögen die Bühneneinrichtungen noch immer wieder wechseln, mit denen die verschiedenartigen Bühnenleitungen und auch wohl berühmte Gäste, z. B. Döring, Emil Devrient, Friedrich Haase u. a. m., uns beglücken, eins bringen sie doch als Hauptsache: Shakespeares allumfassende Gedankenwelt und wunderbare Sprachkunst in fast ebenbürtiger deutscher Fassung.

Statistik der Bremer Klassikeraufführungen bis 1850.

	Schiller	Shakespeare	Goethe	Lessing	Calderon	Molière	Moreto	Racine	Corneille
1780—1789	3	14	—	5	—	1	—	—	—
1790—1799	7	16	5	3	—	—	—	—	—
1800—1809	89	18	3	7	—	3	—	—	—
1810—1819	56	11	9	13	5	2	—	4	3
1820—1829	77	29	7	16	12	5	6	1	1
1830—1839	53	36	19	12	4	5	8	1	2
1840—1849[1])	69	34	23	10	2	3	4	—	—
	354	148	66	66	23	19	18	6	6

Ich stehe am Ende meiner Untersuchung. In der vorstehenden Statistik der Bremer Klassikeraufführungen während der besprochenen

[1]) Die Aufführungen sind nach der Jahreszahl gerechnet, z. B. in der Spielzeit 1849/50 nur bis Ende Dezember 1849.

Zeitabschnitte schneidet Shakespeare im Verhältnis zu anderen Ausländern, desgleichen Goethe, dem erst die Jahre nationalen Zusammenschlusses und Aufschwunges die wahre Würdigung als Dramatiker bei uns bringen sollten, auffallend gut ab. Nicht jede der aufgestellten Zahlen mag absolut richtig sein, da ja die Überlieferung leider nicht lückenlos ist, aber das Hauptergebnis, nämlich wie Shakespeare sich allen anderen Fremden voran einbürgert, zeigen sie deutlich genug.

In weiterer Statistik teile ich eine Vergleichung der Shakespeare-Aufführungen in Bremen und an einigen anderen deutschen Bühnen bis 1840 mit, wofür mir das einschlägige Material in leidlicher Vollständigkeit vorlag. Ich richte mich dabei nach R. Genée, «Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland», 1870, und «Hundert Jahre des Kgl. Schauspiels in Berlin», 1886; Schäffer und Hartmann, «Die Kgl. Theater in Berlin», 1886; Alafberg, «W. H. von Dalberg als Bühnenleiter und Dramatiker», 1907; Pichler, «Chronik des Großherzogl. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim», 1879; Gericke, «Shakespeare-Aufführungen in Leipzig und Dresden 1778—1817» (Sh.-Jb. 12); R. Prölß, «Shakespeare-Aufführungen in Dresden vom 20. Okt. 1816 bis Ende 1860» (Sh.-Jb. 20); A. v. Weilen, «Shakespeare und das Burgtheater» (Sh.-Jb. 50).

Bremen trat zeitlich in seiner Shakespeare-Aufnahme hinter alle anderen. Es hatte eben in der Zeit, in der im übrigen Deutschland schon der Genius Shakespeares vielerorts seinen Einzug hielt, dank seiner vorsichtig-strengen Stadtväter kein Theater. Auch übertreffen andere deutsche Kunststätten Bremen entschieden an Zahl der Shakespeare-Stücke und Mannigfaltigkeit ihrer Bearbeitungen — das letztere nicht unbedingt ein Vorzug, da Johann Ballhorn eine zu große Rolle dabei spielt. Ebenfalls die Schlegel-Tieck-Übersetzungen — die Einzelbearbeitungen habe ich hier nicht angegeben, es handelt sich meist um Wests (Schreyvogels) Fassungen — kommen später, langsamer und weniger zahlreich als bei den anderen. Hauptschuld haben wieder die ungeordneten, wechselvollen äußeren Verhältnisse unseres Theaters, die die Bewältigung größerer künstlerischer Aufgaben so erschwerten.

Bahn gebrochen hat sich Shakespeare immerhin, wenn es wegen der bedächtigen Art der Bremer auch langsam geschah. Fleißig und erfolgreich fortgearbeitet hat man dann in den vierziger Jahren und auch späterhin, um Shakespeare immer fester dem Spielplan einzugliedern. Daran wird selbst die jetzige Feindschaft Englands gegen unser Volk nichts ändern.

	Bremen	Dresden	Berlin	Mannheim	Wien
Bis 1797		1778 H (Schröder) 1779 L (Bock) 1779 M (Fischer) 1779 RuJ (Weiße)	1771 R III (Weiße) 1771 RuJ (Weiße)? 1775 O (Schmid) 1777 H (Schröder) 1778 L (Schröder) 1778 M (Wernike) 1779 H IV (Schröder)	1778 RuJ (Gotter-Benda) 1778 H (Schröder) 1779 M (Wagner) 1779 R III (Weiße)	1770 R III (Weiße) 1772 M (Stephanie der Jüngere) 1772 RuJ (Weiße) 1773 dlH (Moll?)[1]) 1773 dlAadW (Pelzel) 1773 H (Heufeld)
1780 bis 1789	1780 H (Schröder-Bock) 1781 RuJ (Weiße) 1783 RuJ (Gotter-Benda) 1784 M (Stephanie der Jüngere) 1784 L (Bock)	1780 KvV (Schröder) 1780 O (Schröder) 1784 GuR (Brömel) 1785 Co (Dyk) 1789 BW (Schink)	1783 BW (Schink) 1785 GvTr (Brömel) 1787 Co (Dyk) 1787 M (Bürger) 1788 O (Eschenburg?) 1788 KvV (Schröder) 1789 L (Schröder) 1789 MfM (Schröder)	1780 AuKl (Naumann) 1780 L (Schröder) 1781 BW (Schink) 1783 KvV (Dalberg) 1785 Cä (Dalberg) 1785 GuR (Brömel) 1788 M (Dalberg) 1789 TvA (Dalberg)	1780 M (Schröder) 1780 L (Schröder) 1780 H (Schröder) 1781 BW (Schink) 1782 H IV (Schröder) 1782 I (Fr. L. W. Meyer) 1783 GuR (Brömel) 1784 Hvd (Leonardi) 1785 O (Schröder) 1785 Co (Schink)
1790 bis 1799	1793 M (Bürger) 1794 Irrg (Großmann) 1795 H IV (Schröder) 1796 Qu (Beck)	1793 Qu (Beck)	1796 Qu (Beck) 1798 Geistins (Gotter) 1789 H	1791 Co (Dalberg) 1792 Qu (Beck)	1793 Qu (Beck)
1800 bis 1809	1805 H (Schröder) 1807 L (Schröder)	1803 M (Schiller)	1804 Cä 1806 M (Schiller)	1806 M (Schiller) 1809 O (Schubart)	1803 M (Schiller)
1810 bis 1819	1813 M (Schiller)	1812 SchuW (Stegmayer)	1810 KvV 1811 Co 1812 RuJ 1812 O 1817 H IV 1	1811 Cä	1816 RuJ

	Bremen	Dresden	Berlin	Mannheim	Wien
1820 bis 1829	1822 Lbka (Schink-Holbein) 1823 L (Zahlhas) 1825 RuJ 1827 H IV 1. Teil 1828 KvV 1829 R III (Eschenburg)	1820 H 1821 KvV 1823 RuJ 1824 L (Voß) 1826 Cä 1827 O (Voß) 1829 H IV 1 u. 2	1820 H IV 2 1820 Zwill (von Zieten) 1823 KJ 1825 M (Spiker) 1826 LWvW (v. Lichtenstein) 1828 R III 1828 LuLb (Förster)	1820 RuJ 1824 KvV 1827 Lbka (Holbein)	1822 L 1823 O 1825 H 1827 KvV 1828 H IV 1 u. 2 1828 LuLb (Förster)
1830 bis 1839	1831 RuJ (Eschenburg) 1838 H	1836 M	1832 O (Kaufmann) 1836 R II	1834 H IV 1 (Benda) 1838 H	1838 dW 1839 Viola
Gesamtzahlen[2]:	10 4	13 7	19 9	15 4	17 9

Die abgekürzten Namen für die freieren Bearbeitungen sind so aufzulösen:

Irrg = Die Irrungen («Komödie der Irrungen»).
Qu = Die Quälgeister («Viel Lärm um nichts»).
Lbka = Liebe kann alles («Die bezähmte Widerspenstige»).
GuR = Gerechtigkeit und Rache («Maß für Maß»).
BW = Die bezähmte Widerbellerin («Die bezähmte Widerspenstige»).
SchuW = Schein und Wirklichkeit («Was ihr wollt»).
GvT = Gideon von Tromberg («Heinrich IV.»).
Geistins = Geisterinsel («Der Sturm»).
Zwill = Die Zwillingsgeschwister («Die Komödie der Irrungen»).
LuLb = Licht und Liebe («Ende gut, alles gut»).
dlH = Die ländliche Hochzeitsposse («Der Sommernachtstraum»).
dlAadW = Die lustigen Abenteuer an der Wien («Die lustigen Weiber von Windsor»).
I = Imogen («Cymbeline»).
HvD = Hannibal von Donnersberg («Die lustigen Weiber von Windsor»).
dW = Die Widerspenstige («Die bezähmte Widerspenstige»).
AuKl = Antonius und Kleopatra.

[1]) Hier fand ich Widersprüche in der Verfasserangabe bei von Weilen (S. 60 a. a. O.) und Genée (S. 231 a. a. O.).

[2]) Die erste Zahlenreihe gibt die Gesamtsumme der Shakespeare-Dramen, die zweite Reihe die Gesamtsumme derjenigen Dramen, denen Schlegel-Tieck-Baudissins Text schon zugrunde lag.

Verloren gegangene englische Dramen aus dem Zeitalter Shakespeares.

Von

Wilhelm Creizenach.

Von der überreichen theatralischen Produktion, die sich zur Zeit der Wirksamkeit Shakespeares, also etwa von 1587—1613, auf den Londoner Bühnen entfaltete, sind uns etwa 225 Dramen erhalten. Die meisten darunter wurden noch in der Blütezeit des englischen Theaters, vor dem puritanischen Theaterverbot von 1642, zum Druck befördert, wobei indes zu bemerken ist, daß, wie sich aus den Einträgen in die Buchhändlerregister ergibt, manche Dramen auch durch die Drucklegung nicht vor dem Untergang geschützt wurden. In den Jahren nach dem Theaterverbot wurden noch die Handschriften von einigen Stücken, die bis dahin ungedruckt geblieben waren, von den Schauspielern aus Geldnot den Buchhändlern verkauft; 1649 erschien die erste Folio-Ausgabe der Werke von Beaumont und Fletcher, und endlich wurden zur Zeit der Stuart'schen Restauration durch den unternehmenden Buchhändler Kirkman mehrere bis dahin ungedruckte Dramen ans Licht gezogen. Doch dann tritt ein mehr als hundertjähriger Stillstand ein, während dessen sich niemand um die Veröffentlichung der noch vorhandenen Handschriften bekümmerte; es ist dies ja die Zeit, in welcher die Köchin Joseph Warburtons unter den handschriftlichen Schätzen ihres Herrn die viel beklagte große Verwüstung anrichtete. Erst 1778 erfolgte wieder die Veröffentlichung einer ungedruckten Handschrift, nämlich der «Witch» von Middleton. Im übrigen herrschte kein sehr großer Eifer, den Rest der handschriftlichen Überlieferung ans Licht zu ziehen; die Handschrift des Historiendramas «The Battle of Hexham» von Barnes, die 1807 in einem Buchhändlerkatalog auftauchte, ist seitdem wieder verschollen. Dagegen erschien 1824 die «Second Maid's Tragedy», das wertvollste unter den drei Dramen, die allein aus dem reichen Schatz Warburtons vor der Zerstörungswut der

Köchin gerettet worden waren. In den vierziger Jahren veröffentlichte die Shakespeare Society die anonymen Dramen «Timon» (1842) und «Sir Thomas More» (1844), ferner Mundays «John a Kent» (1851). Dann folgten noch die Veröffentlichungen aus dem reichen Inhalt der Handschrift Egerton 1894; der Abdruck des merkwürdigsten Dramas dieser Sammlung (von Richard II. und dem Herzog Thomas Woodstock durch Halliwell 1870 in 11 Exemplaren) kann kaum mitgerechnet werden; erst durch Kellers Ausgabe im Jahrbuch 1899 wurde dies Drama allgemein zugänglich; die Bekanntmachung des sonstigen Inhalts der Handschrift verdanken wir Bullen (Collection of Old English Plays, 4 Bde., London 1882—84, woselbst man Bd. II Appendix I S. 417 ff. eine Beschreibung der Handschrift findet). Außerdem wäre noch ein dramatisches Bruchstück zu erwähnen, das Grey im Modern Language Quarterly 7, 148 ff. veröffentlicht hat, sowie das Drama «The Partial Law», nach der Handschrift herausgegeben von Dobell 1908.

Damit wäre wohl erschöpft, was aus dem Zeitalter Shakespeares von Repertoirestücken der Londoner volkstümlichen Bühne, um die es sich hier allein handelt, ans Licht gezogen wurde, und es ist wohl kaum noch auf eine erhebliche Vermehrung dieses Schatzes zu hoffen. Um so wünschenswerter wäre eine möglichst vollständige Übersicht über alles das, was wir über die verloren gegangenen Dramen dieses Zeitraums wissen, und zwar um so mehr, da über die Veröffentlichung oder Nichtveröffentlichung vielfach nur der blinde Zufall entschied und ohne Zweifel unter dem Verlorenen sich manches befand, was wertvoller ist als ein oder das andere Erhaltene. Ein zusammenhängender Überblick über die verloren gegangenen Dramen würde also auf eine sehr erwünschte Art das Gesamtbild ergänzen. Manches ist schon in dieser Richtung geschehen. So hat Greg in seiner Ausgabe von Henslowes Tagebuch, das ja eine so große Anzahl von Titeln verschollener Stücke enthält, sich in mehreren Fällen mit Erfolg bemüht, etwas über den Inhalt dieser Stücke festzustellen. Schelling in dem großen Verzeichnis der Elisabethanischen Dramen, das er seinem Werk «Elizabethan Drama 1558—1642» (2 Bde., Boston 1908) einverleibte, berücksichtigt auch die verschollenen Dramen, vor allem die von Henslowe erwähnten. Doch wäre auf diesem Gebiet noch manches nachzutragen; das folgende Verzeichnis, das ich als eine Vorarbeit hinzunehmen bitte, enthält nur solche Dramen, die bei Schelling fehlen.

«The Abuses.» Ein anonymes Drama «containing both a co-

medy and a tragedy», von den Knaben von St. Paul am 30. Juli 1606 bei Hof aufgeführt; vgl. Fleay 2, 327.

«Altages.» Ein Gesang aus einem Drama, dessen Held diesen Namen führte, ist im Musical Antiquary 1, 30 ff. mitgeteilt.

«Antonius» ist der Titel eines Dramas der Harington'schen Sammlung (s. u., s. v. Belynus). Da der Sammler 1612 starb, kann Shakespeares «Antony and Cleopatra» (zuerst gedruckt 1623) damit nicht gemeint sein.

«Asmund and Cornelia.» Dieser Titel befindet sich auf dem ersten Blatt des «Northumberland Manuscript» neben Shakespeares «Richard II.» und «Richard III.» und Nashs «Isle of Dogs»: vgl. die Nachbildung bei Frank J. Burgogne, Collotype Facsimile and Type Transcript of an Elizabethan Manuscript. London 1904. Über diese Handschrift vgl. auch die in diesem Jahrbuch Bd. 40. S. 277 besprochene Abhandlung von Douse.

«Belphoebe». Heywood in seiner «Apology for Actors» (1612, Neudruck 1841, S. 57) sagt: «Women, likewise, that are chaste, are by us extolled and encouraged in their vertues, being instanced by Diana, Belphoebe, Mathilda, Lucrece and the Countess of Salisbury.» Diana tritt mehrmals im Drama auf, so in Lylys «Endymion» und in Jonsons «Cynthia's Revels»; mit Mathilda ist offenbar die Tochter des Earl of Fitzwater und Witwe des Robin Hood gemeint, die vom König Johann ohne Land mit Liebesanträgen verfolgt ward, wie dies Munday auf der Bühne dargestellt hatte. Lucretia war die Heldin einer Tragödie Heywoods, die Gräfin von Salisbury die Heldin einer berühmten Episode im Historiendrama «Edward III.». Ein Drama «Belphoebe» wird aber sonst nirgends erwähnt, und doch wäre es von besonderem Interesse als einziges Beispiel dafür, daß aus dem berühmtesten epischen Gedichte des Zeitalters der Stoff für ein Drama der volkstümlichen Bühne entnommen wurde. Sonst finden wir nur einzelne Züge und einzelne Redewendungen verwertet; eine Übersicht über dieselben gibt T. Böhme, Spensers Nachleben (Palaestra 93) S. 61 ff. Weit stärker ist natürlich die Einwirkung auf die Maskenspiele. Jedenfalls entnahm der unbekannte Verfasser aus Spensers «Feenkönigin» eine Gestalt, die in mehreren dramatisch dankbaren Situationen vorgeführt wird, vor allem wie die schöne Jägerin Belphoebe im Walde mit den grotesken Figuren Bragadocchio und Trompart zusammentrifft, sodann wie sie den verwundeten Timias pflegt und dabei in ihm eine schmerzliche Liebessehnsucht erweckt.

«Belynus» und «Brennus» sind die Titel von zwei Dramen, die sich in der großen Dramensammlung des Sir John Harington befanden; vgl. Furnivall in Notes and Queries Ser. XII, Bd. IX, S. 382.

«Casta Vidua.» Gerschow, der Reisebegleiter des Herzogs von Pommern, berichtet unter dem 16. September 1602 (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte N. F. 2, 361) «Von dannen sein wir auff die Kinder Comoediam gegangen, welch im Argument Indiciert eine Castam Viduam. Whar eine Historia einer Khoniglichen Wittwen Auß Engellandt.» Wer die Heldin dieses Dramas gewesen sein mag, weiß ich nicht; auffallend ist es übrigens, daß es sich hier um ein Drama aus der englischen Geschichte zu handeln scheint, also aus einem Stoffgebiet, das sonst auf dem Chorknabentheater nicht vertreten ist.

«Sir Eglamour of Artois.» Das Drama «Christabella», das 1626 von den englischen Komödianten in Dresden aufgeführt wurde, beruht, wie aus einer Inhaltsangabe hervorgeht, die aus Anlaß einer späteren Aufführung ebenda 1678 angefertigt wurde, auf einem verloren gegangenen englischen Drama, dessen Stoff aus dem erwähnten mittelenglischen Gedicht entnommen war. Vgl. Schauspiele der englischen Komödianten (Deutsche Nationalliteratur Bd. 23) S. LXVI f., 341 ff.

«Gravet.» Halliwell, Outlines of the Life of Shakespeare, 1890, Bd. I, S. 363 sagt: «Barnaby Rich, in 1606 alludes to 'Gravet's part at the Theatre as having been a celebrated performance'.» Es ist mir gegenwärtig nicht möglich, diese Angabe bis an ihre Quelle zu verfolgen.

«Job.» Die «History of Jobe» von Robert Greene befindet sich im Verzeichnis der von Warburtons Köchin verbrannten Handschriften. Über eine mutmaßliche Aufführung durch wandernde Komödianten in Holland vgl. Geschichte des neueren Dramas 4, 183.

«Love's Labour's Won.» Dieses von Meres 1598 erwähnte Lustspiel Shakespeares ist offenbar verloren gegangen; sämtliche Versuche, es mit einem der erhaltenen Dramen Shakespeares zu identifizieren, sind verfehlt.

«Lucrece.» Daß die Geschichte Lucretias schon vor Heywoods «Rape of Lucrece» (1608) in England dramatisiert wurde, scheint aus einer Stelle in Draytons «Matilda» (1594) hervorzugehen, wo es heißt:

Lucrece, of whom proud Rome has boasted long,
Lately revived to live another age
And here arrived to tell of Tarquin's wrong,
Her chaste denial, and the tyrant's rage,
Acting her passions on our stately stage.

Denkbar wäre es allerdings, daß Drayton sich hier auf Shakespeares Epos bezieht, in welchem Fall die Worte «on our stately stage» nicht buchstäblich zu nehmen wären.

«More foole.» Ein Titel in dem Verzeichnis der Haringtonschen Sammlung, s. o., s. v. Belynus.

«Philip II.» Der venezianische Gesandte in Madrid berichtete 1586 an den Dogen über ein englisches Drama, in welchem König Philipp II. verspottet wurde, eine Inhaltsangabe sei dem König übermittelt worden. Auch in einer katholisch-tendenziösen Abhandlung aus dem Jahre 1592 heißt es: «certaine players were suffered to scoffe and jeast at him uppon their common stages». Vgl. Geschichte des neueren Dramas 4, 217.

«Phryne.» Im Anschluß an die oben (s. v. «Belphoebe») zitierte Stelle der «Apology for Actors» fährt Heywood fort: «The unchaste are by us shewed in their errors in the persons of Phryne, Lais, Thais, Flora, and amongst us Rosamond and Mistress Shore.» Ob die erwähnten Hetärengestalten aus dem Altertum alle in einem und demselben Drama erschienen, läßt sich natürlich nicht mehr feststellen; mit Flora könnte die Geliebte des Pompejus gemeint sein, vielleicht aber auch die schöne Sünderin, die den Anlaß zur Gründung der florealischen Spiele gegeben haben soll.

Außerdem ergibt sich aus dieser Stelle, daß auch die tragische Liebesgeschichte der schönen Rosamunde und des Königs Heinrich II. auf der Bühne vorgeführt wurde; die Geschichte der Frau Shore hatte unter andern Heywood selber in seinem «Edward IV» dargestellt.

«Spectrum.» In «Wily Beguiled» (zuerst gedruckt 1606) findet sich in der Eröffnungsszene zwischen dem Prologus und einem Schauspieler die Anweisung: «Spectrum is conveyed away and Wily Beguiled stands in the place of it», d. h. anstatt der Tafel, welche den Zuschauern ankündigte, daß das Drama «Spectrum» gespielt werden solle, wurde eine andre mit dem Titel Wily Beguiled aufgehängt. Der Prologus sagt zu dem Schauspieler (Hazlitt-Dodsley 9, 221): «What, Spectrum once again? Why noble Cerberus, nothing but patch-panel stuff, old gallimawfries, and cotton candle eloquence?»

«The Transformation of the King of Trinidadoes two Daughters, Madame Panachaea and the Nymphe Tobacco». Unter diesem Titel hat Anthony Chute nach Nash ed. McKerrow III, 107 «kneaded and daubd vp a Commedil»; es handelt sich wohl hier um einen Scherz, der nicht für die öffentliche Bühne bestimmt war.

«Torrismount.» Aufgeführt von den Children of the King's Revels 1607/8, vgl. Fleay, Chronicle II, 329. Könnte vielleicht eine Bearbeitung von Tassos Schicksalstragödie «Torrismondo» sein (gedr. 1587), Fleay denkt an den König Torismond in Lodges «Rosalynde».

«Virginia.» Als im Jahr 1610 eine Expedition zur Besiedelung von Virginia abging, hielt beim Abschiedsgottesdienst William Crashaw eine Predigt, in welcher er darauf hinwies, diese Expedition sei auf der Bühne verspottet worden, und zwar deshalb, weil man «keine Schauspieler oder andre Müßiggänger» zur Teilnahme an der Expedition zugelassen habe. Die Stelle aus der Predigt ist zitiert in Grosarts Ausgabe der Werke Richard Crashaws Bd. II, S. LXII; das Drama ist offenbar nicht identisch mit der «Tragedy of the Plantation of Virginia», für welche 1623 die Spielerlaubnis nachgesucht wurde; vgl. Collier, History I, 445.

«John Ward.» Das Treiben dieses Seeräubers, vor allem seinen Aufenthalt in Tunis, schildert Daborne in seinem Drama «A Christian turned Turk» (1612); doch scheint aus dem Prolog hervorzugehen, daß schon früher dramatisch dargestellt worden war, wie Ward sich vom Fischer zum Seeräuber entwickelte:

> What heretofore set other pens aworke
> Was Ward turn'd Pyrate, ours is Ward turn'd Turke.
> Their trivial Scenes might best afford to show
> The baseness of his birth, how from below
> Ambition oft takes roots.

«The White Tragedy?» Vgl. Nash ed. McKerrow III, 220.

Über das oder die verloren gegangenen Dramen, die sich auf den Martin Marprelate-Streit beziehen vgl. Nash ed. McKerrow I, 92; Geschichte des neueren Dramas 4, 623 f.

Ein Drama, welches Platter 1599 in London ansah, und in welchem dargestellt wurde, wie ein Engländer seine Nebenbuhler aus verschiedenen Nationen besiegt, dann aber selber von einem Deutschen besiegt wird, worauf der Deutsche sich betrinkt und in diesem Zustand der Engländer ihn überlistet. Vgl. den Abdruck von Platters Bericht in diesem Jahrbuch 39, 337. Der Clown, der seinen

Schuh dem betrunkenen Deutschen an den Kopf warf, war vielleicht Kemp; vgl. Geschichte des neuen Dramas 4, 344.

Ein Drama, in welchem, wie Kemp im «Return from Parnassus» (1606) bemerkt, Shakespeare dem Ben Jonson ein Abführmittel beibrachte, durch das sein Kredit beschmutzt wurde (a purge that made him beray his credit), wird von manchen ohne hinlänglichen Grund für identisch mit «Troilus und Cressida» gehalten.

Ein Drama, in welchem ein betrunkener puritanischer Geistlicher auftrat(?). In dem pseudo-shakespearischen «Puritan» (1607) sagt ein Diener in einem puritanischen Haus (Akt I, Sz. 4): «Our parson rails against the players mightily, I can tell you, because they brought him drunk upon the stage once».

Im Calendar of State Papers, Domestic 1601—3, S. 317 wird angeführt ein «Extract from a Drama, being the speech of Time. Inc. I was, I am; here's non conceives mine end (12 lines)».

Im venezianischen Gesandtschaftsbericht vom 18. Febr. 1610 (Calendar of State Papers, Venetian) wird über Arabella Stuart berichtet: «She complains that in a certain comedy the playwright introduced an allusion to her person and the part played to the Prince of Moldavia [der um ihre Hand angehalten hatte]. The play was suppressed.» Hier könnte es sich jedoch möglicherweise um ein Einschiebsel in ein jetzt noch erhaltenes Stück handeln.

Der Venezianer Busino berichtet am 7. Febr. 1618 (Calendar of State Papers, Venetian), seine Kollegen von der Gesandtschaft hätten einmal eine Komödie aufführen sehen, in welcher ein verbrecherischer Franziskanermönch enthauptet worden sei.

Bacon sagt im zweiten Buch des «Advancement of Learning» XX, 9: «The Epicureans placed felicity in pleasure, and made virtue (as it is used in some comedies of errors, wherein the mistress and the maid change habits) to be but a servant, without which pleasure cannot be served and attended.» — Wenn Bacon hier von dem Kleidertausch zwischen Herrin und Dienerin als von einem gangbaren Komödienmotiv spricht, so wüßte ich nicht anzugeben, an was für Komödien er dabei gedacht haben mag. Italienische Komödien jener Zeit, die auf dem erwähnten Motiv beruhen, sind mir nicht bekannt, wenn auch in der Commedia dell' arte derartige Situationen damals schon vorgekommen sein mögen. Am nächsten liegt es natürlich, an englische Komödien zu denken. Doch könnte hier von erhaltenen Dramen höchstens etwa «A Knack to Know a Knave» (1592) in Betracht kommen; hier handelt es sich aber nicht um einen eigent-

lichen Kleidertausch; es wird vielmehr dargestellt, wie der junge Ehemann Ethenwald, als der König ihn besucht, seine Gemahlin verbirgt und dafür die Küchenmagd in schöne Kleider steckt und sie als Hausfrau den König begrüßen läßt. Vielleicht beruhte aber Heywoods Drama »Joan as good as my Lady», das nach Henslowes Aufzeichnungen 1599 vollendet wurde, auf einem Kleidertausch zwischen Herrin und Dienerin: «Joan's taken for my Lady» findet sich allerdings schon 1598 in Mundays Robin-Hood-Drama (Hazlitt-Dodsley 8, 157) als sprichwörtliche Redensart.

In Middletons «Mayor of Queenborough», dessen Entstehungszeit unbekannt ist (gedruckt 1661, also 34 Jahre nach seinem Tode), erscheint in Akt V, Sz. 1 vor dem Mayor Simon eine Bande von Spitzbuben, die sich für Schauspieler ausgeben. Sie sagen, sie hätten folgende Stücke auf ihrem Spielplan: «The Whirligig», «The Wibble», «The Carwidgen», »The Wildgoose-Chase», «Gull upon Gull», «Woodcock of our side», «The Cheater and the Clown». Darauf Simon: «That was a play when I was prentice first». Da wir «Cupid'sWhirligig» von Sharpham und «The Wildgoose-Chase» von Beaumont und Fletcher jetzt noch besitzen, ist es sehr wohl möglich, daß auch die übrigen Titel nicht willkürlich erfunden sind, sondern sich auf einst vorhandene Dramen beziehen.

Die «Comedia von eines Königes Sohne aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottland» und die «Tragoedia von Julio und Hyppolita», beide gedruckt in der Sammlung «Englische Comedien und Tragedien» 1620; ferner Ayrers «Comedia von der schönen Sidea» (in dessen Opus theatricum 1618) und der „Tugend- und Liebesstreit» (gedruckt 1677) beruhen ohne Zweifel auf verloren gegangenen englischen Dramen; vgl. Schauspiele der englischen Komödianten, passim[1]).

[1]) «The Abuses» und Greenes «Job» sind bereits gebucht bei J. O. Halliwell, A Dictionary of Old English Plays (London 1860). Greenes «Job» ist 1594 ins Buchhändlerregister eingetragen, aber offenbar nicht gedruckt. M. F.]

J. K. G. Wernichs «Macbeth»-Bearbeitung. Die erste Aufführung des «Macbeth» in Berlin 1778.

Von

Kurt Kauenhowen.

Zu den «Macbeth»-Aufführungen, die in der Geschichte dieses Dramas auf der deutschen Bühne eine mehr isolierte Stellung einnehmen, gehört die erste Darstellung der Tragödie auf dem Berliner Nationaltheater im Jahre 1778.

Die damals gespielte Bearbeitung war bisher unter dem Namen «Wernikes Macbeth» bekannt. So nennt die Einrichtung sowohl Genée[1]) als auch Köster[2]). Dagegen gibt Brachvogel[3]) in seiner Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin den Namen des Bearbeiters als Wernecke an. Ohne Zweifel werden diese Bezeichnungen in der Hauptsache zurückgehen auf eine Notiz Plümickes in seinem Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin[4]). Er sagt dort nämlich:

> Auch Herr Wernicke, jetzt Geheim. Sekretair bei Sr. Excellenz dem Minister Gr. v. Sacken, bearbeitete schon als Referendarius verschiedene Shakespearsche Stücke, welche bis jetzt noch im Manuscript befindlich sind. Makbeth, welcher unter diesen Arbeiten des Verfassers den meisten Fleis verräth, erschien am 3. Oct. 1778 auf hiesiger Bühne.

[1]) R. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland, Leipzig 1870, S. 256/257.

[2]) A. Köster, Schiller als Dramaturg, Berlin 1891, S. 298, Anm. 71.

[3]) A. E. Brachvogel, Geschichte des Königl. Theaters zu Berlin, Berlin 1877/78, 1. Bd., S. 289.

[4]) C. M. Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, Berlin u. Stettin 1781, S. 391.

Wer war nun dieser Wernicke, Wernike oder Wernecke? Genée, Brachvogel und Köster, meines Wissens die einzigen Forscher, die bisher nähere Nachrichten über die Bearbeitung brachten, erwähnen von deren Verfasser nichts als den Namen. Eine einigermaßen befriedigende Lösung sollte sich mir ergeben, als ich im Jahre 1914 die für verloren geltende[1]) Bearbeitung in einem Theater-Manuskript der Bibliothek der General-Intendantur der Kgl. Schauspiele zu Berlin wiederfand. Die Handschrift ist ein Folioheft von 46 sauber geschriebenen, numerierten Seiten und trägt den Titel:

Mäcbeth,
ein Trauerspiel von Shakespear.
Fürs deutsche Theater eingerichtet
durch J C G Wch. 1778 im Januar.

Das erste Blatt ist unten rechts etwas abgerissen; daher ist das auf der inneren Umschlagseite stehende Personenverzeichnis unvollständig. Die verschlungenen Anfangsbuchstaben des Namenszuges sind nur schwer leserlich, doch ergeben sich mit großer Wahrscheinlichkeit als Vornamen J. C. G. — Nun trägt aber der einzig in Betracht kommende der damaligen Schriftsteller mit dem Namen Wernicke die Vornamen Joh. Christian Ludwig, auch wird von ihm keinerlei dramaturgische Tätigkeit berichtet[2]). Dagegen stimmt mit Plümickes sonstigen Angaben auffallend überein folgende Notiz über Johann Karl Gustav Wernich, die sich bei Baczko findet: «Johann Karl Gustav Wernich, geborn in der Neumark 1752, zuerst beim Schuldirektorio in Berlin, nachher Sekretair des Fürsten von Sacken Durchl., hierauf Hofmeister der beiden Grafen von Keyserling, jetzt Accise- und Licent-Sekretär zu Königsberg.» Als seine Schriften nennt Baczko dort: «Beschäftigungen für Liebhaber der Wissenschaften, eine Wochenschrift, 2 Bde., 1772; Übersetzung der Histoire de Miss Betsy, 4 Bde.; Versuch über die beste Art, die Harfe

[1]) Siehe Köster, a. a. O. S. 298, Anm. 71.

[2]) Vgl. über ihn Meusel, Lexikon der Teutschen Schriftsteller, 15. Bd., Leipzig 1816, S. 34: «Soll ehedem zu Berlin gelebt haben, aber wann? wie lang? unter welchen Verhältnissen? Dies alles kann man nicht beantworten. Geb. . . ., gest. am . . . März 1796. Geistl. u. weltl. Gedanken in der Einsamkeit. Nürnberg 1770. Histor.-statist.-politische Abhandlung von den Seezöllen der Stadt Danzig. Berlin 1783.» Und derselbe, Das Gelehrte Teutschland, 11. Bd., Lemgo 1805, S. 741 die Ergänzung: «starb zu Thorn am . . . März 1796 als pensionirter Kalkulator der Wyssogroder (in Neuostpreußen) Zolldirektion. (War vorher Sekretär seines Bruders, des bekannten Gotthilf Wernicke zu Dresden, und floh bey dessen Verhaftung nach Berlin.)»

zu spielen, 1ter Band. Verschiedene theatralische Stücke und viele poetische und prosaische Aufsätze in deutscher und französischer Sprache.»[1]) Von den genannten Werken konnte ich nur den Roman «Betsi oder der Eigensinn des Schicksals. Eine Englische Geschichte, Frankfurt am Mayn bey Friedrich Christian Kochendörfer 1770» auftreiben; das Buch enthält aber keinerlei Angaben über den Übersetzer. Auffällig ist allerdings das frühe Erscheinungsjahr des Romans, Wernich wäre dann erst 18 Jahre alt gewesen; d. h. wenn sein Geburtsjahr mit 1752 richtig angegeben ist. Außerdem findet sich in der «Preußischen Monatsschrift», II, S. 383—84, Elbing 1789, ein Gedicht «Die Fässer. Nach dem Französ. des Mallet.», das Wernech unterzeichnet ist und von Sembritzki[2]) dem von Baczko genannten Wernich zugeschrieben wird. Weiteres über Wernich ließ sich zurzeit nicht ermitteln. Auch archivalische Nachforschungen in Königsberg, die Herr Arthur Warda die Güte hatte anzustellen, blieben erfolglos. Eine unbedingte Gewißheit für Wernichs Autorschaft ergibt sich somit nicht. Doch da ihn die Bemerkungen Plümickes und Baczkos übereinstimmend zum Sekretär des Ministers von Sacken und zum Verfasser von theatralischen Werken machen, so ist es doch in hohem Grade wahrscheinlich, daß Johann Karl Gustav Wernich der Bearbeiter des ersten Berliner «Macbeth» ist. Als solchen werde ich ihn im folgenden bezeichnen, und als solcher möge er gelten, bis eine bessere Lösung der Frage gefunden ist.

Ein Blick auf die Einrichtung überzeugt uns bald, daß wir es nicht mit einer selbständigen Übersetzung, sondern lediglich mit einer Überarbeitung des Eschenburg'schen Textes zu tun haben. Wielands Übersetzung ist von Wernich nicht benutzt worden, ebensowenig Stephanies[3]) Zerrbild des «Macbeth». Dagegen scheint Fischers[4]) Prager Einrichtung für eine einschneidende Änderung im IV. Akt vorbildlich gewesen zu sein.

---

[1]) L. von Baczko, Geschichte von Königsberg, Königsberg 1787—90, S. 654. Diese Angaben gingen ohne Kritik über in Meusel, Das Gelehrte Teutschland, Lemgo 1800, Bd. 8, S. 459, und auch in Goedekes Grundriß V, 397. Die Allgem. Deutsche Biographie erwähnt Wernich nicht.

[2]) Johs. Sembritzki, Die ostpreußische Dichtung 1770—1800, Königsberg 1908, S. 414.

[3]) Stephanie des Jüngern sämmtliche Schauspiele, Zweyter Band, Wien 1774.

[4]) Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear. Fürs hiesige Theater adaptirt und herausgegeben von F. J. Fischer, Prag 1777.

Irgendein zwingender Beweis dafür, daß der Bearbeiter auch das Original benutzt hat, findet sich nirgends. Im Gegenteil hat sich Wernich seine Aufgabe sehr leicht gemacht, indem er sich für den Wortlaut seines Textes ausschließlich an Eschenburgs Übersetzung hielt. Der wirklich einschneidenden Umarbeitungen sind wenige.

Die erste größere besteht darin, daß Wernich Shakespeares 2. Szene ausließ, ein Verfahren, das auch Schröder 1777 in seiner ersten «Macbeth»-Einrichtung durchführte und das vielleicht auf Fischers Einfluß zurückgeht, der ja Duncan ganz gestrichen hatte. Den größten Teil der 1. Hexenszene finden wir nicht bei Wernich. Er arbeitete sie um in eine gänzlich stillose, höchst moderne Hexenerzählung, der er dann die 2. Hexenszene unmittelbar folgen ließ. In dieser Veränderung lautet der Beginn des Dramas:

1. Hexe: So kommen wir drey uns immer entgegen;
Im Donner, im Blitze, oder im Regen.
2. Hexe: Ist das Mordgetümmel vollbracht?
3. Hexe: Macbeth gewann die Schlacht.
Er kömt im Rückweg hier vorbey,
Damit ihm unser Gruß gedeih!
1. Hexe: Wo bist du gewesen Schwester?
2. Hexe: Ich sah aufs Feld ein Mädchen gehn,
Noch jung, doch schon so stolz wie schön.
Ich wünscht' ihr einen hübschen Mann —
Was siehst du Hexe mich so an?
Sprach sie; kehrt keck den Rücken mir,
Histerisch macht' ich sie dafür.
Da hilft kein Beifußkraut noch Ziest.

Das Weitere folgt getreu nach Eschenburg, nur der Schifferdaumen wird nicht erwähnt. Den Worten des mit Macbeth auftretenden Banquo schiebt Wernich als Ersatz für die gestrichene Szene folgenden Hinweis auf die gewonnene Schlacht ein: «Der Sieg ward schwer; aber die Ehre lohnet der Arbeit». Als Abgeordnete des Königs läßt Wernich mit Rosse nicht Angus, sondern Lenox auftreten, wie er denn überhaupt die Zahl der Lords auf Rosse, Lenox und Macduff beschränkte. Nur die einleitenden Worte Rosses sind etwas überarbeitet: «und wenn er es liest, wie rühmlich und unerschrocken vor den vielfachen Gefahren des Todes du dich bey Verjagung der Rebellen, und im Angriff der unbändigen Norwegischen Schaaren erhalten hast», alles andere ist in Eschenburgs Wortlaut gegeben. Shakespeares 4. Szene erscheint bei Wernich als 4. und 5. Auftritt, allerdings ohne Veränderung des Schauplatzes, jedoch

unter Beibehaltung Duncans, was im Vergleich mit Fischer überhaupt einen Hauptvorzug der Berliner Bearbeitung bildet. Die Auftritte auf Inverneß folgen sich nun bis zur Ankunft Duncans als 6. bis 8. Auftritt in Eschenburgs Text, von einigen unbedeutenden Kürzungen abgesehen. Duncans Eintreffen bei Macbeth spielt bei Wernich nicht vor dem Schlosse, sondern in einem Saal, dem Schauplatz der vorhergehenden Auftritte. Wohl aus diesem Grunde änderte der Bearbeiter Banquos schöne Landschaftsschilderung folgendermaßen um:

Es ist wirklich in der anmuthigsten Gegend gelegen. Man erblickt auf allen Seiten die mannigfaltigsten Ergötzungen einer reitzenden Landschaft: Die ganze Flur ist ein Paradiß, wo der Himmel Wohlgeruch athmet.

Denselben Schauplatz haben wir auch im ganzen II. Aufzug, der bis zur Pförtnerszene wieder fast keinerlei Abweichungen von Eschenburgs Wortlaut aufweist. Die Pförtnerszene selbst ist allerdings kräftig zusammengestrichen und einem eleganteren Zeitalter, wo man für Falstaff-Figuren und rote Nasen nur wenig übrig hatte, angenähert worden:

Ein schläfriger Thürwächter: Nun wahrhaftig, das heißt anpochen! — Wenn einer Pförtner am Höllen-Thor wäre, man könnt es ihm nicht ärger machen[1]) — aber da würden sie nicht so hastig hineindrängen wollen, [die den breiten Rosenpfad zum ewigen Freudenfeuer wandeln][2]) und erst durchs Schlüßelloch gucken [und sehen, ob die Gesellschaft nach Stand und Würden, in ihrer neuen Herberge kein Angstschweiß überlaufe.] (Es pocht.) Poch, poch, poch! Wenn diese gestern bis Mondesuntergang sich einen [rechtschaffenen Rausch] mit uns angetrunken hätten, so würden sie früh Morgens nicht so nüchtern pochen — Wer ist da? (es klopft). Poch, poch, poch! Gleich, gleich; ich bitt' euch, bedenkt den Pförtner, und schonet der Pforte!

Auch das Gespräch Macduffs mit dem Pförtner ist verkürzt. Auf dessen Worte: «der Trunk ist ein mächtiger Beförderer des Schlafs» läßt Wernich den Lord mit dem Zusatz erwidern: [«man wird diese Beförderung an dir gewahr»]. Die Auftritte, welche die Entdeckung des Mordes schildern, folgen sich nun ohne wesentliche Änderungen. Besonders bemerkenswert ist hier, daß Wernich, im Gegensatz zur damaligen fast allgemeinen Übung, die Ohnmacht der Lady nicht als gemeine Verstellung auslegt. Malcolm und Donalbain strich Wernich in diesem Aufzug nicht, ebenfalls durchaus entgegen einer häufigen Gewohnheit der Bearbeiter. Da er aber Malcolm

[1]) Bis hierher wie Eschenburg.

[2]) Die eingeklammerten Stellen sind in der Handschrift am Rande zugesetzt.

nicht nach England, sondern nach «Rosses Rittersitz» fliehen läßt, hierin vielleicht von einer ähnlichen Anordnung Fischers beeinflußt, so ist der Dialog der beiden Prinzen folgendermaßen abgeändert:

Donalbain: Ich will nach Engelland, geh du nach Irland.

Malcolm: Wäre der alte Roße nicht eben so sehr mein Freund, und mir trotz aller Prüfung, von meiner Jugend an so getreu und zugetan, als du weißt, daß er's gegen unsern Königl. Vater war: so würde ich mich keinen Augenblick bedenken, deinen Vorschlag anzunehmen. Eh ich aber dies letzte erwähle, will ich mich heimlich und in aller Eile auf seinen entlegenen Rittersitz begeben, und alda den Rath dieses klugen und erfahrenen Greises befolgen. Du kannst, wenn du in England angekommen bist, die schleunigsten Nachrichten von mir erwarten; und so können wir gemeinschaftlich, obschon entfernt, heilsame Anstalten zur Vertheidigung unsrer Rechte vorkehren.[1])

Donalbain: Ich bins zufrieden — nur sey auf deiner Hut!

Von da an folgt der Rest des Auftritts wieder Eschenburg. Auch die sonst häufig gestrichene Szene «Rosse with an old Man» bringt Wernich, nur nennt er den letztern einen «alten Bedienten».

Der III. Aufzug schließt sich zunächst wieder eng an die Vorlage an. Nur Macbeths Unterredung mit den Mördern weist verschiedene Änderungen auf. Die ganze Stelle von «Know that it was he» bis zu «worst rank of manhood» läßt Wernich aus und deutet sie nur an durch die Erweiterung: «Ihr wißt beide, und ich überzeugte euch in unserer gestrigen Unterredung noch mehr davon, Banquo war euer Feind.» Die auf eine spätere Unterredung mit den Mördern hinweisenden Worte Macbeths sind weggeblieben, dafür heißt es in der Bearbeitung: «Innerhalb einer Viertelstunde, oder eher, will ich euch durch einen ausgelernten Kundschafter Nachricht geben.» Das düstere Zwiegespräch Macbeths mit seiner Gemahlin gibt Wernich wieder ganz nach Eschenburg, streicht dann aber die Ermordung Banquos, Shakespeares 3. Szene. Vor die Bankettszene stellt der Bearbeiter als III, 6 eine höchst merkwürdige Einschiebung. Sie lautet:

Sechster Auftritt.

Ein Tafeldecker, Bediente, die eine ausgerüstete Tafel bringen.

Tafeldecker: Gebt wohl Acht auf das was ich sage, und verrichtet eure Geschäfte mit Fleiß. Ihr seyd heute königliche Bediente geworden, und es muß an nichts fehlen, was das Mahl ansehnlich machen kann.

---

[1]) Über dieser ganzen Stelle ist ein Zettel festgesteckt mit der Zusammenziehung: «Ich will mich heimlich auf Rosses Rittersitz begeben und da deine Nachrichten aus England erwarten.»

Bedienter: Es ist alles bey der Hand; die Gerichte warten nur auf guten Appetit, wenn die Gäste vor lauter Glückwünschen ihren Magen werden Gehör geben können.

Tafeldecker: Die Armleuchter. (Die Armleuchter werden aufgesetzt.)

Tafeldecker (zählt die Couverts): So weit wäre nun alles im Stande.

Bedienter: Is keiner von uns überflüssig?

Tafeldecker: Keiner; ihr seyd alle bey der Aufwartung nöthig; die Gesellschaft ist stark.

Bedienter: Ich habe sonst so einen gewißen (auf seinen Bauch klopfend) getreuen Spießgesellen, den ich überall mit herumschleppe, und der's Heimweh nach der Küche kriegt.

Tafeldecker: Gut, geh und gieb ihn so lange in die Kost, und komm allein wieder!

Bedienter: Er sagt, er könne ohne mich nicht dauern; er würde nicht einen Bissen eßen, wenn ich nicht zugegen bin.

Tafeldecker: So heiß' ihn warten, den ungeduldigen Burschen, bis die Reihe euch beyde treffen wird. Jezt frisch und rasch an die Arbeit! Die Stühle herbey. Hier muß der Sessel des Königs stehen; der dort für die Königin. (Man sezt die Stühle.)

Bedienter (für sich): Das Beste ist noch vergeßen.

Tafeldecker: Es heißt: Man soll eßen aber auch trinken; also die Becher! und die Summa von allem: dasjenige zur Hand, womit sie gefüllt werden sollen.

Bedienter: Getroffen! Sie werden nicht lange verweilen, mein Magen klingt mir schon. (Die Flaschen und Becher werden aufgesezt.)

Tafeldecker: Sind die Gäste alle beysammen?

Bedienter: Ja, so viel ich weiß, — ich höre sie kommen.

Tafeldecker: Der König kommt mit seinen Lords. Ein jeder an sein Amt und Stelle. (Einige Bediente bleiben zur Bedienung.)

Die Tafelszene mit dem anschließenden Gespräch zwischen Macbeth und seiner Gemahlin folgt nun wörtlich nach Eschenburg. Die Hecate-Szene bringt Wernich erst zu Beginn des IV. Aufzuges. Zunächst verwandelt er durch Herablassen des mittleren Vorhangs den Bankettsaal in «ein ander Zimmer», in dem als letzter Auftritt dieses Aufzuges Shakespeares Szene III, 6 «Lenox and another Lord» spielt. Rosse übernimmt hier bei Wernich anfangs die Rolle des Lenox, der nur seine letzten Worte: «Könnt ihr mir sagen, Sir, wo er sich aufhält?» behält. Die Antwort des Lords hat Wernich dann wieder Rosse zugeteilt. Der Rest des Auftritts, von Lenox' Frage: «Sent he to Macduff?» an, ist gänzlich umgearbeitet worden; vielleicht nicht ohne Einfluß der ähnlichen Unterredung zwischen Macduff und Cathneß bei Fischer IV, 4. Der Schlußdialog dieses Auftritts lautet in der Berliner Handschrift:

Lenox: Verhalten sich denn aber die Umstände in der That also?

Roße: Wenigstens müßen sie vorjezt nicht anders ausgebracht werden — Lenox, ihr seid ein redlicher Mann! — Ihr waret Duncans Freund; ihr be-

jammertet mit mir seinen Tod; ihr liebtet seine Söhne; ihr seid mein Freund. und wünschet mit mir, mit gleicher Inbrunst das Beßere für unser Vaterland! — Bey allen diesen rühmlichen Vorzügen eures Herzens, bitt' ich euch, seid in dieser Sache noch eine kleine Zeit unwißend; bey unserer nächsten und baldigen Zusammenkunft, werde ich euch etwas eröfnen, das euch zur Mithülfe auffordern wird. Bis dahin sendet den flüchtigen Prinzen euer Gebeth nach!

Lenox: So räthselhaft mir zum Theil noch diese Worte sind, so schwellen sie doch mein Hertz mit Trost und Hoffnung für unser Vaterland auf. Ich sehne mich nach einer nähern Deutung eurer Rede;

das Weitere dieser Periode folgt in Eschenburgs Text. Nur Rosses Schlußworte: »Der Himmel erfülle unsere Wünsche!» stammen wieder von Wernich.

Die Zusammenstellung der Hecate- und der großen Hexenszene des IV. Aufzugs geschah wohl nur, um eine Verwandlung zu ersparen. Jetzt spielen beide Auftritte auf dem Schauplatz der 1. Hexenszene: «Wald und Feld», auch die Geisterbeschwörungen, für welche die Vorschrift «Höhle» gewöhnlich beibehalten wurde. Nach dieser Szene gab Wernich die Rolle des als Begleiter Macbeths auftretenden Lenox an Seyton[1]), der ja gegen das Ende des Dramas als einziger Vertrauter Macbeths erscheint. Shakespeares 2. Szene, der Überfall in Fife, ist wie bei Fischer ausgelassen worden. Es folgt gleich Malcolms Gespräch mit Macduff, Shakespeares 3. Szene, die bei Wernich aber nicht in England, sondern, wie schon erwähnt, auf «Rosses Rittersitz» spielt. Malcolms einleitende Worte deuten diese Situation an:

Malcolm: Wir sind auf Roßens Rittersitz, wo ich bis jezt vielleicht die einzige von Verrath und Bestechung noch unverunreinigte Luft einathme.

Auf diese Veränderung beziehen sich auch die meisten übrigen Einschiebungen dieses Auftritts. Z. B.:

Ich bitte dich, laß meine Besorgniß dich nicht beleidigen, nicht das, bloß meine Sicherheit ist ihr Zweck[2]); und selbst diese, kann in dem Augenblick. da wir hier die einzige von Verrath und Bestechung noch bisher unverunreinigte Luft einathmen, vielleicht schon mit mördrischem Überfall bedrohet werden.[3])

Die Ankündigung der englischen Hilfe geschieht ebenfalls in verändertem Wortlaut. Besonders beachtenswert ist, daß Wernich hier Macbeth von neuem mit denselben Rebellen in Verbindung bringt, die er als Feldherr Duncans besiegt hatte. Die Stelle lautet:

[1]) Ebenso Schröder in seiner ersten «Macbeth»-Bearbeitung.

[2]) Bis hierhin wie Eschenburg.

[3]) Nach Zusatz der vorher angeführten Stelle später durchstrichen.

Malcolm: ... Noch ehe der rechtschaffene Rosse dir meinen Aufenthalt entdeckt hat, noch ehe du zu mir hergekommen bist[1]), habe ich die Nachricht erhalten, daß der tapfere Siward mit zehntausend wolgerüsteten Kriegern[1]) von Engeland im Anmarsch und auf dem Wege hieher begriffen ist, um uns wieder jene Rebellen beyzustehen, die zwar besieget worden; aber deren gesamter Geist des Aufruhrs, an dem unendlich größern Verbrecher wieder auflebt, den wir izt zur Rechenschaft fodern werden. — Wir wollen unsern Völkern entgegengehn;

Die Episode des englischen Arztes wird ausgelassen, die Szene nimmt beim Auftreten Rosses ihren Fortgang mit der nötig gewordenen Änderung:

Malcolm: Unser lieber Wirth! — Mein werther Vater wilkommen!
Macduff: Was vor Bothschaft, Sir? Wie stehts im Lande?

Der erschütternde Bericht Rosses vom Überfall auf Fife folgt nun ohne weitere Änderungen, nur die Schlußworte Malcolms weisen wieder eine Umarbeitung und einen Zusatz auf:

Malcolm: ... Kommt, wir wollen unsern Völkern entgegen eilen; ich weiß genau wo wir sie treffen werden; ... Muth und Gerechtigkeit unserer Sache sey unser Schild!

Die den V. Aufzug eröffnende Nachtwandelszene bleibt unangetastet; dagegen wird der Abfall der Lords (Shakespeare V, 2) nicht vorgeführt. Den folgenden Auftritt versieht Wernich mit einem aus dem Inhalt der gestrichenen Szene genommen Zusatz:

Macbeth: Was sagst du?
1. Bedienter: Die Englische Macht ist nahe, von Malcolms Oheim, Seyward angeführt, mit der sich Malcolm selbst, und Macduff, samt den mächtigsten Thanes des Landes vereinigt haben.

Der übrige Dialog ist dann wieder wörtlich von Eschenburg übernommen. Vom 4. Auftritt an, Shakespeares 4. Szene, verwandelt sich der Schauplatz der Handlung für den Schluß des Dramas in «Feld und Wald». Macduff übernimmt an dieser Stelle die Worte des Menteith und der Soldaten. Bei dem veränderten Schauplatz konnte nun nicht mehr von dem «Geschrei der Weiber» die Rede sein. Wernich läßt deswegen Boten auftreten, welche die Nachricht vom Tode der Königin bringen. Auf Macbeths Frage: «Was wollen die Leute?» erwidert Seyton: «Sie bringen neue Botschaft, gnädigster Herr!» Und auf sein nochmaliges: «Was haben sie zu sagen?» erfährt dann der König das Ende seiner Gemahlin. Die Ankunft des

[1]) «noch ehe du zu mir hergekommen bist» und «daß — Kriegern» wie bei Eschenburg.

englischen Heeres vor dem Schloß und das Abwerfen der Zweige (Shakespeare V, 6) wird uns von Wernich ebenfalls vorgeführt; noch Schröder und Bürger streichen diese Szene. Der junge Siward tritt bei Wernich nicht unter diesem Namen, sondern als «ein englischer Offizier» auf, ebenso später bei Bürger, ohne daß von dieser Übereinstimmung auf einen Zusammenhang der beiden Bearbeitungen geschlossen werden kann. Die übrige Handlung rollt sich weiter genau nach Eschenburg ab, bis zum Tode Macbeths. Hier weicht auch Wernich von seiner Vorlage ab und folgt der damals herrschenden englischen Bühnentradition, wonach Macbeth mit einem längeren Monolog sein Ende findet. Dieser lautet in der Berliner Handschrift:

Macbeth: Genug! Ich bin überwunden, und es gilt den Tod! Macduff, du hast den vermaledeieten Zauberspruch bestätigt, du warst das strafende Werkzeug der obern Gerechtigkeit — weh mir! daß ich sie verkannte! Dafür decken nun alle meine blutige Übelthaten diese Augen, und Peinigungen der Zukunft rauben mir auch die Wohlthat eines ewigen Todesschlafs. — O! wie die zu späte Reue in meinem Herzen ruft! wie jeder Fluch einen tiefern Abgrund der Hölle vor mir öfnet! wie jeder Mord, schwer wie eine Welt auf meine Seele sinkt! — Hinüber! — Du kanst nicht entfliehen — Empfangt mich ihr Qualen der Ewigkeit! (er stirbt).

Und mit einer moralisierenden Bemerkung eigener Erfindung läßt Wernich Macduff den Auftritt schließen:

Macduff: Fahr hin! ich will dir keinen Fluch zum Geleit geben — Möge dein Fall ein unvergeßliches Denkmahl unbändigen Stolzes, teuflischer Lügen, und blutdürstiger Tiranney bleiben.

Die Szene, wo die Leiche des jungen Siward gefunden wird, bleibt fort. Des alten Siward letzte Worte: «Here comes newer comfort» übernimmt Malcolm: «Hier Freunde, ist neuer Trost!» Statt: «Sieh, hier steckt des Tyrannen verfluchter Kopf» heißt es bei Wernich: «Sieh hier den Wütrich zu deinen Füßen!» Die Schlußrede Malcolms hat ihren Wortlaut behalten, nur die wichtige Andeutung über den Selbstmord der Königin blieb weg.

Bereits diese kurze Übersicht über die Bearbeitung zeigt Wernichs Hauptverdienst darin, daß er es wagte, seinem Publikum von Shakespeares «Macbeth» weit mehr zu geben, als seine beiden Vorgänger getan hatten. Auch seine unmittelbaren Nachfolger, von H. L. Wagner abgesehen, blieben in dieser Beziehung in manchen Stücken hinter ihm zurück; besonders darin, daß auch sie immer noch (z. B. Schröder und Bürger) die Streichung Duncans für nötig hielten. Vom Standpunkt der damaligen Bühnenbehandlung Shakespeares aus betrachtet, ist Wernich in seinen Auslassungen verhältnismäßig schonend und

bescheiden vorgegangen. Von den handelnden Personen fielen seinem dramaturgischen Stift zum Opfer: der «Sergeant» der 2. Szene des I. Akts, die Lords Menteith, Angus, Caithneß, der englische Arzt und Lady Macduff mit ihrem Söhnchen. Ganze Szenen hat Wernich nur vier gestrichen; nämlich den Schlachtbericht des «bleeding Sergeant» (Shakespeare I, 2), die Ermordung Banquos (Sh. III, 3), den Überfall auf Fife (Sh. IV, 2) und den Abfall der schottischen Edlen (Sh. V, 2). Die Auslassung der Bluttaten ist sicherlich weniger dem Bearbeiter als seiner Zeit zur Last zu legen, in der es fast dramaturgische Regel war, daß Ermordungsszenen auf dem Theater nicht vorgeführt werden durften[1]). Die fehlende Schilderung des Abfalls der Lords suchte Wernich durch die Einschübe in die Unterredung Rosses mit Lenox (S. 56) zu ersetzen. Von kleineren Episoden unterdrückte der Bearbeiter nur das Auftreten des englischen Arztes und das Auffinden der Leiche des jungen Siward. Die Unterredung Macbeths mit den Mördern wurde stark beschnitten, die Pförtnerszene gejätet und «moralischer» gemacht. Nur eine Szenenumstellung nahm Wernich vor, indem er die Hecate-Szene dem Hexenauftritt des IV. Aufzuges vorausgehen ließ. In seinen Zusätzen ist der Bearbeiter wenig glücklich gewesen, keiner verrät eine wirklich dichterische Kraft. Die beiden wichtigsten und selbständigsten davon sind die Erzählung der 2. Hexe (S. 53) und die Tafeldeckerszene (S. 55—53). Die erste ist in Ton und Inhalt stillos und kann die fortgefallenen Verse Shakespeares nicht ersetzen. Die zweite sollte wohl mit ihren Späßen kurz vor dem Höhepunkt der Tragödie eine echt Shakespeare'sche Mischung von Komik und Tragik abgeben und für die zusammengestrichene Pförtnerszene entschädigen, sie ist aber ohne Zweifel recht abgeschmackt geraten. In der Einfügung von Macbeths Sterbemonolog folgte Wernich nur dem Beispiel seiner Vorgänger, die sich ihrerseits wieder auf einen Garrick berufen konnten[2]). Die anschließenden moralisierenden Worte Macduffs sind eine eigene Zutat des Bearbeiters. Andere Änderungen wurden dadurch nötig, daß Wernich die Zahl der Verwandlungen stark beschränkte. So wurde Banquos Landschaftsschilderung bei Duncans Ankunft in In-

[1]) Bemerkung eines Kritikers bei Gelegenheit einer Aufführung von Fischers «Macbeth» in Leipzig. Litteratur- und Theater-Zeitung, Berlin 1780, S. 361.

[2]) Eine unmittelbare Anlehnung an Garricks Wortlaut ist übrigens nicht zu erkennen. Vgl. Garricks «dying-speech» in Bells Stage-Edition des «Macbeth», London 1773, S. 69.

verneß ganz umgeschmolzen (S. 54); und da der Bearbeiter die letzten Auftritte des V. Aufzuges auf offenem Feld spielen läßt, so konnte Macbeth kein Klagegeschrei der Weiber hören, und besondere Boten bringen die Nachricht vom Tode der Königin. Mehrere Umarbeitungen ergaben sich auch aus dem deutlichen Bemühen Wernichs, die Einheit der Zeit möglichst zu wahren. Die Bemerkung unter dem Personenverzeichnis der Handschrift: «Die Handlung währet 80 Stunden» macht diese Absicht klar, und sie folgt auch aus mehreren Änderungen, die er in diesem Sinne traf. Bei ihm liegt also gar kein größerer Zeitraum zwischen Duncans Ermordung, Macbeths Thronbesteigung und seinem Ende. Das Bankett findet am Tage nach dem Mord statt, darauf deuten III, 6 die Worte des Tafeldeckers: «Ihr seid heute königliche Bediente geworden». Und daß es gewissermaßen als Krönungsmahl aufgefaßt werden soll, bezeugt die Bemerkung des Bedienten: «Wenn die Gäste vor lauter Glückwünschen ihren Magen werden Gehör geben können». Auch daß der Bearbeiter am Schluß des Dramas Macbeth durch dieselben Rebellen unterstützt werden läßt (S. 58), die er als Feldherr Duncans kurz zuvor besiegt hatte, weist in dieselbe Richtung. Eine ganze Gruppe von kleineren Umarbeitungen und Einschiebungen hängt damit zusammen, daß Wernich Malcolm nicht nach England, sondern zu Rosse fliehen läßt. Möglicherweise war für diese Änderung Fischers Vorbild maßgebend, der die ganze Szene in einem «Zimmer in Cathneß' Schloß» spielen läßt. Allerdings läßt Fischer dabei ungeschickterweise Malcolm ganz weg und stückt aus dessen Worten eine Rolle für Cathneß zusammen. Zugrunde lag diesem Verfahren wohl bei beiden Bearbeitern der Wunsch, nicht gegen die geheiligten drei Einheiten zu verstoßen. Die Einheit des Orts wäre ja allerdings durch die Verlegung des Schauplatzes nach England gröblich verletzt worden. Rosse weicht in der Berliner Einrichtung infolge dieser Änderungen von seinem Urbild nicht unwesentlich ab. Er tritt jetzt als Vertrauter Malcolms weit mehr in den Vordergrund und nimmt an der Befreiung Schottlands einen bedeutend tätigeren Anteil als bei Shakespeare. Dies ist aber auch die einzige größere Änderung, die sich der Bearbeiter mit den Charakteren des Dramas erlaubte. Die Rolle der Lady hält Wernich frei von allen grellen, hexenmäßigen Einschiebungen und gab damit von ihr ein weit treueres Bild, als man auf lange Zeit hinaus auf der deutschen Bühne sah. Es hat fast den Anschein, als sei seine Auffassung der Lady nicht die damals allgemein übliche gewesen, sonst hätte er sich gewiß die effektvollen

Zusätze, mit denen Fischer ihre Rolle versehen hatte, nicht entgehen lassen. Glaubte doch sogar noch Schröder, nicht ohne diese schreienden Farben auskommen zu können. Wernich dagegen vernachlässigt nicht nur die sonst allgemein übliche und von den Bearbeitern oft weidlich ausgebeutete Anweisung: «die Lady stellt sich ohnmächtig»[1]), sondern er macht noch zwei Auslassungen, die durchaus in die Richtung deuten, als habe er versucht, einige charakteristische «gräßliche» Stellen in der Zeichnung von Macbeths Gemahlin abzuschwächen: Nachdem die Lady die blutigen Dolche wieder hineingetragen hat und mit den Worten zurückkommt: «Meine Hände haben die Farbe der deinigen», unterdrückt Wernich die Stelle: «aber ich schäme mich, daß mein Herz so weiß ist». Ebenso fehlt am Schluß der Tragödie in den Worten Malcolms die Andeutung des gewaltsamen Endes der Königin.

Über die Inszenierung und das stumme Spiel gibt die Bearbeitung häufige, wenn auch nicht gerade ausführliche Hinweise. Das ganze Drama ist zunächst nicht in Szenen, sondern sorgfältig in Auftritte eingeteilt. Die Schauplätze sind jedesmal mit Erwähnung der Tageszeit angegeben. Danach verteilen sich die Dekorationen in folgender Weise: Für die Auftritte 1—5 des I. Aufzuges ist «Feld und Wald» (Nr. 1) und «nachmittags» vorgeschrieben, für die übrigen Auftritte sowie für den ganzen II. Aufzug ein «Saal in Macbeths Schlosse» (Nr. 2). Der größte Teil des III. Aktes spielt «in einem anderen Saal» (Nr. 3); für den letzten Auftritt, die Unterredung zwischen Rosse und Lenox, wird der Schauplatz rasch geändert durch die Bühnenanweisung: «Der mittlere Vorhang bedeckt die Tafel und gibt ein ander Zimmer» (Nr. 4). Die Hexenszenen des IV. Aktes sehen wir wieder mit der Dekoration Nr. 1: «Wald und Feld», jedoch in «früher Dämmerung». Der 6. und 7. Auftritt dieses Aufzuges führt uns «auf Rosses Rittersitz» (Nr. 5?); es ist «heller Tag». Die Handschrift gibt hierfür allerdings keine neue Anweisung, daher ist es möglich, daß der Schauplatz «Wald und Feld» (Nr. 1) auch für diese Auftritte stehen blieb. Doch muß für die Szene eine besondere Dekoration, etwa ein Zimmer, wie bei Fischer, verwandt worden sein, wenn das Stück wirklich mit fünf verschiedenen Szenerien gegeben wurde, wie eine zeitgenössische Besprechung berichtet[2]). Der V. Akt versetzt uns für die drei ersten Auftritte wieder nach

[1]) Die Anweisung findet sich nicht bei Eschenburg, wohl aber bei Wieland.
[2]) Vgl. S. 65, Anm. 1.

Macbeths Schloß (Nr. 3), es ist «Nacht». Dagegen spielt der Schluß des Dramas sich auf dem Schauplatz «Feld und Wald» (Nr. 1) ab, eine Anordnung, die sicher dem Verfahren Schröders und Bürgers, die den ganzen V. Akt in einem «Saal» spielen ließen, vorzuziehen ist. Durch die geringe Zahl der Verwandlungen (Fischer hat noch 9 Dekorationen) gewann die Bearbeitung allerdings an Bühnenbrauchbarkeit, verlor aber auch infolge mancher Unstimmigkeiten, die sich aus dieser Beschränkung ergeben. Denkt man sich alle Szenen unmittelbar aufeinander folgend, so ergibt sich für die Dauer der Handlung wirklich ein Zeitraum von ungefähr drei Tagen. Von den übrigen Bühnenanweisungen mögen noch die bemerkenswertesten hervorgehoben sein. Die Glocke der Lady, die II, 5 Macbeth zur blutigen Tat ruft, ist durch die Bemerkung «diese kleine Glocke schlägt langsam, und etwa 2 oder 3 mahl an» sorgfältig unterschieden von der Sturmglocke, die II, 11 die Schläfer zur Leiche Duncans ruft: «Dies ist der dumpfige Ton einer starken Glocke». Daß Macbeth II, 7 die blutigen Dolche mit hinausnimmt, ist gesagt durch den Zusatz «er hat 2 Dolche». Die Bewegung der Lords in der Bankettszene (III, 7) ist geschildert durch den Hinweis «während dieser Rede sind die Gäste alle im Begriff aufzustehen». Im IV. Akt wurde die Erscheinung Banquos und seiner Nachkommen nicht, wie es auch heute wohl meist geschieht, dem Zuschauer sichtbar durch Statisten ausgeführt, sondern es heißt bei Wernich: «Es steigt ein Spiegel empor, in welchen Macbeth hineinschaut». Die Worte der Lady: «Das riecht immer noch nach Blut» (V, 1) werden begleitet von der Klammer «an ihren Händen riechend». Nach der Meldung «Die Königin ist todt» ist eine Pause angemerkt. Da die Episode an der Leiche des jungen Siward wegfällt, wird V, 7 für den englischen Offizier (d. j. Siward) vorgeschrieben: «fällt in die Szene».

Für die Sprache des Dramas hat Wernich so gut wie nichts getan, und doch hätte hier die dankbarste Aufgabe für einen Bearbeiter gelegen. Eschenburgs mehr wissenschaftlich treue als poetisch flüssige Prosaübersetzung war zum Bühnentext nur wenig geeignet, und es macht einen Hauptvorzug von Schröders und Bürgers Bearbeitungen aus, daß sie ungleich bühnenmäßiger und sprechbarer sind. Wernichs Tätigkeit in dieser Hinsicht beschränkt sich fast ausschließlich auf Streichungen. Mehrere beigeordnete ähnliche Ausdrücke wurden auf einen einzigen beschränkt, schmückende Adjektive blieben fort, kühne und schwerverständliche Tropen wurden weggelassen, klassische Anspielungen und schottische Lokalnamen getilgt,

Anstößiges wurde unterdrückt. II, 15 fehlt z. B. die ganze Stelle «Is 't night's predominance, or the day's shame, That darkness does the face of earth entomb, When living light should kiss it?» Und V, 6 sagt Macduff bei Wernich nur: «Laßt die Trompeten zum Angriff blasen», während es bei Shakespeare heißt: «Make all our trumpets speak; give them all breath, Those clamorous harbingers of blood and death». — Von klassischen Namen ist II, 5 die Erwähnung Tarquins, II, 7 die Neptuns gestrichen worden. II, 11 heißt es «erstarret vor dem erschrecklichen Anblick» statt «vor dem Anblick einer neuen Gorgone» (Eschenburg). Und IV, 1 wird der «Acheron» nicht genannt. — Von schottischen Namen fehlt I, 2 die Frage: «Wie weit ist's noch bis Forres?». Der Krönungsort Scone und Duncans Ruhestätte Colme-kill werden II, 16 nicht erwähnt, und V, 8 heißt es: «armseelige Irländer» statt «armseelige Kernen» (E.). — Macbeths Frage V, 2: «Gänse, Schurke?» wurde geändert in «Was, Schurke?», und V, 3 hat Wernich alle medizinischen Vergleiche und Ausdrücke, als Macbeth von der Krankheit seines Landes spricht, ausgelassen. — Wo Wernich Eschenburgs Wortlaut umarbeitet, da tut er es hauptsächlich, um dem Sinne größere Klarheit und Deutlichkeit zu geben, um starke Ausdrücke zu mildern oder leicht lächerlich wirkende zu vermeiden. So setzt er I, 2 statt «Durch Sinels Tod» die Erklärung «durch meines Vaters Tode»; IV, 4 erläutert er die Stelle «zeigt auf sie alle, als auf die Seinigen» durch den Zusatz «so die Reihe seiner Nachkommen ausmachen». — V, 5 ruft Macbeth dem Boten, der das Nahen des Birnamwaldes meldet, nur zu «Du bist ein Lügner», während Eschenburg übersetzte «Lügner und Schurke (indem er ihn schlägt)». Und V, 7 erwidert der englische Offizier (d. j. Siward) ein bloßes «Nicht so» statt «Du lügst», wie es im Original heißt. — Als Beispiele für die letzte Gruppe seien angeführt: III, 5 «meine Liebe!» = E. «mein liebes Hühnchen»; III, 7 «so bist du mir lieb» = E. «der beste unter allen Gurgelabschneidern». Verbessert hat Wernich Eschenburgs Ausdruck nur selten; doch seien folgende Zeugnisse dafür erwähnt: I, 2 «von der Tollwurzel gegessen» = E. «tollen Wurzel»; II, 10 «ist der König schon aufgestanden» = E. «bey der Hand»; III, 3 «stahlfesten Unerschrockenheit seines Gemüths« = E. «unerschrocknen Stählung seines Gemüths».

Die beiden uns erhaltenen zeitgenössischen kritischen Stimmen über Wernichs Leistung sind typische Vertreter der damals herrschenden Anschauungen über Shakespeare. Zuerst spreche der konser-

vativer Gesinnte, der trotz aller Bewunderung für das «Ungeheuer» Shakespeare ihn doch erst dann für bühnenfähig hält, wenn er, kräftig zurechtgestutzt und beschnitten, sich dem «regelmäßigen» Theater möglichst angenähert hat. Der Anhänger dieser Richtung äußert sich durchweg lobend. Der Bearbeiter habe die treffliche Eschenburg'sche Übersetzung zugrunde gelegt, doch auch das Original zu Rate gezogen, was allerdings wohl kaum zutrifft. Die vorgenommenen Abänderungen seien wohlbegründet. «Einige zu scheußliche Ausdrücke der Urschrift sind gemildert, Unanständigkeiten (z. E. bey der Thürwächter-Scene) sind weggestrichen, an vielen Stellen mit etwas sittlichern ergänzt; die häufige Veränderung des Orts ist dadurch, daß der Prinz Malcolm nach Rosses Rittergut flüchtet, vermieden, die entbehrlichsten Personen ausgehoben, und mehr Einheit und Überblick des Ganzen bewerkstelligt; danach das Nöthige durchgehends abgeändert, die Dauer auf einige Tage (bey kalter Analisierung im Kabinet vielleicht etwas mehr) eingeschränkt, da sie der Chronik und dem Buchanan zufolge, welche Shakespeare angenommen, einen Zeitraum von 17 Jahren enthält; gewisse, aus Nationalhaß des Jahrhunderts geäußerte Bitterkeiten haben eine gleichgültigere Wendung erhalten; Macbeth stirbt auf der Bühne, nach einer schicklichen und affektvollen Rede, die den Zustand der Seele des Königsmörders schildert oder vielmehr fühlen läßt, und dem Zuschauer genug thut. Diese Arbeit des Abänderers, mit solcher Behutsamkeit, Überlegung und Ehrerbietung für seinen Dichter vollendet, kann nicht anders als verdienstlich und löblich erklärt werden».[1]) Modernere Ansichten, namentlich in der Verurteilung aller inhaltlichen Änderungen und Zusätze, vertritt eine zweite Besprechung derselben Zeitschrift. Der Verfasser möchte das dem Abänderer erteilte Lob etwas einschränken, denn dieser sehe nunmehr zuverlässig selbst ein, daß er dem Shakespeare oft zu viel genommen, oft zu viel gelassen habe! «Genommen an Sachen, gelassen an der Sprache. Von Sachen konnte Manches mit gutem Fug stehen bleiben, und an der Sprache gar Vieles geändert werden. Es herrscht in vielen Stellen dieses Trauerspiels ein Bombast, dessen Entschuldigung blos der damals durchgängige Geschmack über sich nimmt. Mit diesen Stellen zu verfahren, wie Lessing mit ähnlichen im Spanischen Essex, sie in gewöhnliche Menschensprache zu übertragen, war des Abänderers

[1]) Literatur- und Theater-Zeitung, Berlin 1778, S. 664ff.: Über die Vorstellung des «Macbeth». Ein Auszug aus einem Briefe.

Pflicht. Er kann nicht zu seiner Entschuldigung anführen, daß seit der letzten Dekade ein Bombast in Gesinnungen und Ausdruck in unsern Trauerspielen üblich geworden, der den von Shakespeare's Zeiten noch um ein Vieles übertrift, und der vielen Beyfall erhalten habe, da bereits dieser Aftergeschmack, der uns mit nahe bevorstehender Barbarey bedrohte, durch die Bemühungen einiger philosophischen Köpfe fast gänzlich ausgerottet worden. Noch wünscht der Verf. dieses Artikels, daß der Abänderer dem Engländer keine Scenen möchte untergeschoben haben; ein solcher Schritt ist zu gewagt; ferner, daß er hie und da seinen Prager Vorgänger[1]) benutzt, und endlich, daß er die vom Garrick dem sterbenden Macbeth in den Mund gelegte Rede nicht möge genommen haben, und ihn, nach dem Shakespear, hinterm Theater sterben lassen. . . . Die Beichte, die Garrick den Macbeth thun läßt, ist so schal, so alltäglich, daß sie auch noch so gut gesprochen, nicht den mindesten Effekt hervorbringen kann.» Besseres erhofft zum Schluß der Verfasser von der Bearbeitung des «Macbeth» durch Schröder, der sie ja bereits 1777 unternommen, wenn auch noch nicht aufgeführt hatte. «Da nun die Bearbeitung des Macbeths eine andere nicht entbehrlich macht, so sehen wir der vom Herrn Schröder, dem so glücklichen Umarbeiter Shakespeare's mit dem größten Verlangen entgegen, zumal da sich die Hexenscenen darin vom Herrn Bürger herschreiben. Was kann man hier nicht erwarten».[2])

War nun auch die literarische Kritik (und mit Recht) mit der Leistung des Bearbeiters nicht durchaus zufrieden, so war doch der Erfolg der Aufführung, die kein geringes Verdienst des oft ein wenig zu tief eingeschätzten alten Doebbelin bildet, unbestritten und für eine so publikumspröde Tragödie, wie «Macbeth» immer gewesen ist, ansehnlich genug. Der ersten Darstellung am 3. Oktober 1778 konnten in demselben Monat noch fünf weitere folgen: am 4., 5., 6. und am 15. und 24. Oktober. Die letzten Wiederholungen fanden am 8. November und 10. Dezember desselben Jahres statt. Die Besetzung war nach dem auf der inneren Umschlagseite der Handschrift stehenden Personenverzeichnis folgende[3]):

Duncan, König von Schottland		Hr. Nouseul.
Malcolm	dessen Söhne	Hr. Nuth.
Donalbain		Mons. Carl Doebbelin.

[1]) d. h. F. J. Fischers Bearbeitung, Prag 1777.

[2]) Litteratur- und Theater-Zeitung, Berlin 1778, S. 781.

[3]) Ergänzt nach Angaben Brachvogels, a. a. O., Bd. 1, S. 289.

Macbeth	Feldherrn des Königs	Theophil Doebbelin.
Banquo		Hr. Brückner.
Rosse	Schottische Edelleute vom Gefolge des Königs	Hr. Reinwald.
Lenox		Hr. Withöft.
Macduff		Hr. Langerhans.
Fleance, Banquos Sohn		Mons. Friedr. Doebbelin.
Seyward, General der Englischen Macht		Hr. Plümicke.
Ein Englischer Officier		Hr. Klotsch.
Seyton, ein Officier aus Macbeths Gefolge		Hr. Unzelmann.
Ein alter Bedienter		Hr. Reinwald [?], Labes[1]).
Ein Thürwächter		Hr. Unzelmann.
Lady Macbeth		Mad. Nouseul.
Ihre Kammerfrau		Mad. Mécour.[2])
Ein Arzt		Hr. Reinwald [?], Labes[1]).
Hecate		Mad. Brückner.
Hecate und drey Hexen		Mad. Brückner. Mad. Schubert, Mécour. Mad. Langerhans.[3]) Dlle. Riesen.
Lords, Soldaten, Gefolge		Hr. Butenop. Hr. Zichan. Hr. Alexi.
Bediente		Hrn. Ehlenberger, Alexi.
Boten		Hrn. Rögglen, Bessel.
Tafeldecker		Hr. Schumann.
Mörder		Hrn. Meinicke, Lanz.

Für die äußere Ausstattung des Stückes scheint man besondere Anstrengungen gemacht zu haben. Wenigstens rühmt die schon erwähnte Besprechung «fünf neue prächtige Verzierungen des Theaters»[4]). Die Aufführung war auch die erste, die eine musikalische Begleitung in ausgiebigem Maße verwandte. Sie eröffnete damit eine dramaturgische Praxis, die lange bestehen blieb (so für Schröders, Bürgers, Schillers, Spikers «Macbeth»-Bearbeitungen). Die Musik ist nicht veröffentlicht worden und hat sich, wie es scheint, auch handschriftlich nicht erhalten. Der bereits erwähnte Brief «Über die Vorstellung des 'Macbeth'» berichtet von ihr folgendes: «Die Musik hatte der Kapelldirektor beim hiesigen Theater, Herr André componiert. Eine den tragischen Inhalt des Schauspiels ankündigende Sinfonie, welcher die hervortönenden Bässe und Paucken die größte Feyerlichkeit

[1]) Brachvogel nennt nur Labes.
[2]) Bei Brachvogel Mad. Labes.
[3]) Bei Brachvogel nicht genannt.
[4]) S. S. 65, Anm. 1.

gaben, eröffnete das Stück. Der Abänderer hatte Herrn André auf die Idee geleitet, eine karakteristische Musik zu dem Chor der Hexen, in der ersten Scene des ersten Akts zu setzen. In der ersten Scene des vierten Akts, wo Hecate von ihrem Geist gerufen wird, ließ sich ein liebliches expressives Andantino von Flöten hören. Im zweyten Auftritt des nemlichen Akts war das Chor der Hexen, bey dem sie um den Kessel tanzen; wie auch das anrufende Beschwörungs-Chor, bey Erscheinung derer acht Könige, von der seltensten Würkung und überaus vortrefflich. Diese Musik, bey der, durch Vertheilung gewisser Instrumente, unter und neben der Bühne, in stoßweiser Begleitung des Donners, etwas ganz Fremdes empfunden wurde, gab den dämmerichten, grausenvollen Hexen-Scenen eine große Feyerlichkeit. Eben so beziehend und dem Stücke angemessen war die Musik zwischen den Akten.»

Besonders denkwürdig wurde die Aufführung durch die Kunst einer Schauspielerin, die in ihrer Darstellung der Lady durchaus abwich von der herrschenden Auffassung. Damals hielt man allgemein, ganz unter dem Eindruck der Zerrbilder Stephanies und Fischers stehend und beeinflußt von ähnlichen Verkörperungen der Lady auf der englischen Bühne, Macbeths königliche Gemahlin für ein «übermenschliches Ungeheuer», einen «kaltblütigen, unnatürlichen Bösewicht von einem Weibe, so ein Stück vom weiblichen Richard», um die Worte eines zeitgenössischen Kritikers zu gebrauchen[1]). Ganz anders stellte Rosalie Nouseul die Lady dar. Unbeeinflußt von der herrschenden Tradition, und ohne in ihrer Rolle etwas anderes als die Worte Shakespeares zu finden — ein nicht geringes Verdienst des Bearbeiters — erfaßte sie mit divinatorischer Kraft den Kern im Charakter der Lady: ihre unerfüllte Weibessehnsucht. So stellte sie die Lady als echtes Weib dar, frei von übertreibenden Zügen und ohne das unnatürliche, kreischende Pathos einer Kulissenmegäre. Alle uns erhaltenen Zeugnisse sind sich einig in ihrem Erstaunen über die so gänzlich von der erwarteten abweichende Darstellung und in der Feststellung des tiefen Eindrucks, den das Spiel der Frau Nouseul auf die Zuschauer machte. Hören wir einige von diesen Stimmen: 1779 urteilt der eben angeführte Kritiker der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung: «Hätte die Schauspielerin uns die Lady so geliefert, wie sie Shakespeare geschildert[2]), so würde

[1]) Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung, Berlin 1779, 1. Teil, S. 16.
[2]) D. h. wie sie Stephanie und Fischer schildern!

sie uns unstreitig nicht zur Teilnehmung, zu innigstem Mitleid bewogen haben. Sie ist dort ein übermenschliches Ungeheuer, der einzige giganteske Karakter, unsers Bedünkens, der Shakespear'n entschlüpft, und daher war es nicht möglich, etwas anderes für sie als Abscheu zu empfinden. Madam Nouseul vermenschlichte diesen Karakter, ließ uns bloß das Weib sehn, das im Taumel der durch die schmeichlerischen Bilder Königlicher Größe erhitzten Phantasie Plane durchtreibt, vor denen sie bey kälterem Blute zurückbeben würde, und so wußte sie uns in ihr Interesse zu ziehen; Antheilnehmung zu bewirken.» Ein zweiter zeitgenössischer Kunstrichter urteilt: «Eine andere Meisterrolle der Madame Nouseul war die Lady Macbeth in dem Shakespear'schen Trauerspiel dieses Namens, und vorzüglich die Scene, wo sie zur Nacht wandelt . . . . Auch in dieser Scene bewunderte man, außer der richtigen Beurteilung der ganzen Situation und jeder einzelnen Stelle, auch die Mannigfaltigkeit und feine Verflößung ihres Spiels und die ausnehmende Biegsamkeit der Stimme, die jeden Ton, jede abwechselnde Empfindung mit so viel Wahrheit und Täuschung anzugeben wußte. Doch lobten Kenner in dieser Rolle nichts so sehr an der Künstlerinn, als ihre Mäßigung des Karakters, der zu den abscheulichsten gehört, die jemals gezeichnet worden. Überall sah man, wie entweder unüberwindlicher Stolz oder Noth und Angst sie zu ihren Bosheiten trieben. Die Art, wie sie die Beschwörung an die unterirdischen Geister im ersten Akte sagte, war überraschend und vortrefflich. Jede andere würde hier die Stimme erhoben haben; sie hingegen sprach diese Stelle mehr in sich: nur ein- oder zweimal fuhren einige Worte desto lauter heraus, und thaten eine desto heftigere Wirkung».[1]) Von ihrem eindrucksvollen Spiel in dem vorhergehenden Auftritt ist uns eine Schilderung von Schink aufbewahrt: «Wenn sie als Lady Macbeth, indem sie ihres Gemahls Brief liest, bei der Prophezeiung der Zauberinnen: ‚Der einst König sein wird!' plötzlich innehält und mit dem ganzen Ausdruck des aufschwellenden Ehrgeizes, dem ganzen Gefühl, was eine Königin ist, die Worte: ‚Der einst König sein wird!' sich wiederholt, so ist ihr Ton so voll tiefen wahren Ausdrucks, so ist ihre Gebärde so voll tiefer psychologischer Bedeutung, daß man ihren ganzen entsetzlichen Entschluß . . . zum voraus ahndet».[2]) F. L.

[1]) Abbildungen berühmter Gelehrten und Künstler Deutschlands, nebst kurzen Nachrichten ihrer Leben und Werke, Berlin, bei Arnold Wever, 1780, S. 60.

[2]) Zusätze u. Berichtigungen zu der Gallerie der teutschen Schauspieler

W. Meyer, Schröders Freund und Biograph, fühlte sich an die Nouseul erinnert, als er die Siddons als Lady Macbeth sah[1]). Selbst einem so scharfen, unbefangenen Beobachter wie Zelter war ihr Spiel noch nach 45 Jahren unvergeßlich. Bei Gelegenheit der Aufführung des Spikerschen «Macbeth» in Berlin schreibt er nämlich an Goethe: «Ich habe daraus gelernt, daß es nur Eine Lady Macbeth gibt, und das ist und das war Madame Nouseul, die schönste Frau und die beste Lady und zwar vor 45 Jahren, die Du gewiß gekannt hast».[2]) Und einige Tage später: «In Madame Nouseul fand ich meine Lady Macbeth: eine schönste, nicht ganz junge Frau, die einen tapfern gefeierten Mann beherrscht, von dem sie keine Kinder hat. Das liegt tief in ihrer Seele, und der Brief holt es herauf».[3]) Damit vertritt auch Zelter eine Auffassung ihres Charakters, für die in neuerer Zeit meines Wissens erst wieder J. J. David geworben hat. Ein weiteres Zeugnis für das Aufsehen, das die Künstlerin in dieser Rolle machte, mag man auch darin erblicken, daß kein Geringerer als Chodowiecki sie in der Nachtwandelszene mit seiner Radiernadel verewigte[4]). Der Begleittext lobt das Bild mit den Worten: «Was wir neulich von Chodowiecky versprochen, hat er, ohne alle Partheylichkeit gesagt, in der That geleistet, und in beikommender Gruppe wiederum ein Werk geliefert, das an Wahrheit und Güte sich von keinem seiner ausgearbeitetsten den Vorrang streitig machen läßt. Das Bild der Lady steht so lebendig vor uns, daß wir in den Augenblicken des Anschauns vor der Bühne zu seyn, die Künstlerin, welche die Rolle so vorzüglich bearbeitete, zu sehn, zu hören glauben, so unser Inneres zerrissen fühlen, als es durch die so wahre Deklamation, durch das so treffende Spiel jener großen Schauspielerin bey der Vorstellung

u. Schauspielerinnen, Wien 1783, Neudruck: Schr. d. Ges. f. Theatergesch. XIII, S. 224, zitiert bei Monty Jacobs, Deutsche Schauspielkunst, Leipzig 1913, S. 405.

[1]) Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, Braunschweig 1847, S. 245.

[2]) Zelter an Goethe, 16. Dez. 1825.

[3]) Zelter an Goethe, 24. Dez. 1825.

[4]) Der Stich stellt Lady Macbeth in wehendem Nachtkleid dar, wie sie mit aufgelöstem Haar mit der rechten Hand nach einem auf einem Tische stehenden Leuchter mit brennender Kerze greift. Im Hintergrunde Arzt und Kammerfrau. Offene Tür, hohes Zimmer. Das Bild findet sich vor dem 1. Teil der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung vom Jahre 1779; es ist signiert «D. Chodowiecki del. et sc. 1778» und trägt die Unterschrift: «Zu Bett! zu Bett! zu Bett! — Macbeth 5. Aufz. 1. Auftr. Lady Macbeth durch Madam Nouseul vorgestellt.» Eine Reproduktion des Kupfers bringt Monty Jacobs, a. a. O.

zerrissen wurde.» Der Verfasser der «Abbildungen berühmter Gelehrten und Künstler» findet allerdings den Stich nicht gelungen: «Wir müssen hier unsern Lesern, freilich ungern, sagen, daß die Vorstellung in dem vor diesem Aufsatz befindlichen Kupfer, sowohl mit der Künstlerin selbst als mit ihrer Aktion in der angegebenen Stelle, nur wenig Ähnlichkeit hat».[1]) Wie dem auch sei, so gibt uns das Bild doch die Vorstellung von einer wahrhaft königlichen Lady, und es hat als eines der ältesten Bühnenbilder des «Macbeth» in Deutschland hohen theatergeschichtlichen Wert. Ohne Zweifel erreichten die anderen Mitwirkenden die darstellerische Höhe der Frau Nouseul bei weitem nicht. Doebbelins Macbeth wird nicht mehr und nicht weniger gewesen sein als eine redliche, handwerksmäßige Leistung. Nähere Nachrichten über sein Spiel, sowie über das der anderen Darsteller sind uns nicht erhalten. Nur die Leistungen von Brückner als Banquo, von Langerhans als Macduff werden lobend hervorgehoben. Von Caroline Doebbelin, die lange ein Liebling des breiteren Berliner Publikums war und seit 1787 selbst als Lady Macbeth in Bürgers Bearbeitung glänzte, wird uns noch ein Zug berichtet, der ihre später so gerühmte «Theaterfestigkeit» bestätigt: «Eine jählinge Unpäßlichkeit machte den Herrn Nuth unfähig, heute (d. 5. Oktober) den Malcolm vorzustellen. Mamsell Döbbelin, deren Eifer, Aktivität, Begier, dem Publikum zu gefallen, mit ihren Talenten, die bekannt sind, in gen auem Verhältnisse steht, nimmt sogleich dessen Rolle, studiert sie in einem Zwischenraum von 6 Stunden bis zur Vorstellung ein, und spielt sie mit einer Wärme und Wahrheit, die eine weit längere Bekanntschaft mit selbiger und nicht wenig Fähigkeiten voraussetzten. Dieser lebhafte Beweis ihrer Achtsamkeit für das Publikum ward ihr von dessen Seite durch lautes Applaudieren vergolten».[2])

Weitere Nachrichten über die Schicksale von Wernichs «Macbeth» hat uns die zeitgenössische Literatur nicht erhalten. Das Leben der Bearbeitung war mit dem Ende des Jahres 1778 erloschen. Ihre Wirkung blieb auf Berlin beschränkt, an andere Bühnen kam sie nicht. Auch die im folgenden Jahre auftretenden beiden neuen Einrichtungen von Schröder und von H. L. Wagner konnten dem deutschen «Macbeth» keine bleibende Gestalt geben. Erst der Bürgerschen Bearbeitung, die 9 Jahre später (1787) auf die hauptstädtische

[1]) a. a. O., S. 60.

[2]) Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung, 1778, S. 781.

Bühne kam, gelang es, sich längere Zeit, bis zum Jahre 1806, zu halten. Aber schon mit dem Erscheinen von Schillers «Macbeth» (1801) war die erste Epoche der Geschichte dieses Dramas auf der deutschen Bühne abgeschlossen worden. Unter den Bearbeitungen, die in diese Periode der ersten Versuche fallen, nimmt Wernichs Leistung nur einen bescheidenen Platz ein, doch sichern ihr ihre verhältnismäßig große Originaltreue, die ausgiebige Verwendung der Musik und die Kunst der Frau Nouseul eine bleibende Bedeutung unter den verwandten Bestrebungen der Zeit.

Kleinere Mitteilungen.

«Alucius.»

Unter den Dramen, die von den Chorknaben bei Hofe aufgeführt wurden, befinden sich mehrere, aus deren Titel bisher noch nicht ermittelt werden konnte, welchen Stoff sie behandelten. Zu diesen gehört u. a. die «History of Alucius», aufgeführt in Whitehall von den Kindern der königlichen Kapelle am St. Johannstag (27. Dezember) 1579; vgl. Feuilleret, Documents relating to the office of the revels etc. S. 320. Offenbar beruht aber dies Drama auf der Erzählung des Livius von der Eroberung von Neu-Karthago (26, 50). Danach gewann Scipio in dieser Stadt als Beute die Braut des keltiberischen Fürstensohns Alucius, lieferte sie aber unberührt dem Bräutigam aus und gab ihm außerdem als Beitrag zur Mitgift die Schätze und Kostbarkeiten, welche die Verwandten der Braut herbeigebracht hatten, um sie loszukaufen. Die große Beliebtheit dieser Erzählung ergibt sich vor allem aus den bildlichen Darstellungen; vgl. darüber Zucker in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 7, 6ff.

Wilhelm Creizenach.

«He returned to his first vomit.»

In der Zeitschriftenschau Bd. 46, S. 202 wird darauf hingewiesen, daß dieser Ausdruck, den ein katholischer Polemiker in bezug auf Mundays Rückkehr zur Schauspielkunst anwendet, ähnlich auch in Gossons «Plays Confuted» von einem, der zum Theater zurückkehrte, gebraucht wird «he turned himself like the dog to his vomite to plays again». Beide Stellen gehen zurück auf die zweite Epistel Petri II, 22: «Canis reversus ad suum vomitum»[1]).

Wilhelm Creizenach.

[1]) Dies nach dem alttestamentlichem Prov. Salom. 26, 11: *sicut canis, qui revertitur ad vomitum suum.* M. F.]

Nekrologe.

Bernhard Baumeister

(geb. 28. September 1827, gest. 26. Oktober 1917, im Burgtheater zum erstenmal aufgetreten am 7. Mai 1852, zum letztenmal am 7. November 1914)[1]).

Schlenther hat ihn in seiner Jubiläumsschrift[2]) den naturkräftigsten und herzhaftesten Schauspieler, der lebt, genannt. Man könnte ihn auch den lebenskräftigsten nennen. Mit den zunehmenden Jahren entwickelte sich die Lebenskraft förmlich zu seiner Spezialität. In dem Daseinsabschnitt, in dem selbst diejenigen, die ihre Dauer über das Alter des Psalmisten spinnen, auf ihr Altenteil gesetzt zu sein pflegen, stand er ungebeugt, ein Riesenbaum, an dem die Spur der Jahre und Jahrzehnte nur durch die Ringe kenntlich ward, die sie seinem Stamme zulegten. Niemand wunderte sich mehr darüber. Baumeister stellte ein Stück Natur dar, und so gut die Natur nicht veraltet, konnte auch seine Kunst nicht eintrocknen und verkümmern, sondern nur altern wie reifender Wein.

Die ungeheure Vitalität, die sich schon in seinen Lebensdaten ausdrückt, war recht eigentlich dasjenige, was an seiner Persönlichkeit packte, und es bildete im letzten Grunde auch das Überzeugende und Überwältigende, das Unwiderstehliche und das Undefinierbare seiner Kunst. Seine Gestalten standen alle im Zeichen eines kerngesunden Wesens von unverwüstlicher Lebenskraft. Man hätte jeder von ihnen die Lebensdauer zugetraut, die er selbst erreichte. Jede von ihnen wirkte als eine Natur, wie er selbst. Man zweifelte sie so wenig an wie wirkliche Geschöpfe, ja sie forderten in ihrer Selbständigkeit kaum zum Nachdenken über ihr Warum und Woher heraus. So waren sie, so mußten sie sein. Man spürte keine Auf-

[1]) Für freundliche Mitteilungen bin ich den k. und k. Hofschauspielerinnen Frau Auguste Wilbrandt und Frau Olga Lewinsky, sowie dem Direktor des k. k. Hofburgtheaters i. K., Herrn Hofrat Hugo Thimig, zu Dank verpflichtet.

[2]) Bernhard Baumeister, *Fünfzig Jahre Burgtheater*, Wien, Konegen, 1902.

fassung. Sie schienen gewachsen, nicht gebildet. Jede persönliche Einmengung des Künstlers, wenn man so sagen kann, war vermieden, nicht aus künstlerischer Enthaltsamkeit oder aus künstlerischer Überzeugung, sondern weil derlei überhaupt nicht in Baumeisters Gesichtskreis fiel. Wie der Baum nicht darüber nachdenkt, ob er blühen wird oder nicht, sondern seine Knospen treibt, wenn die Zeit gekommen, so schuf Baumeister. Er war in diesem Sinne unter allen Schauspielern des Burgtheaters der intuitivste. Sein Fach waren die Charaktere, die sich über ihr Tun und Lassen keine Gedanken machen, sondern sich ausleben, wie Gott sie geschaffen. Ebenso wenig Rechenschaft schien er selbst sich über sie zu geben. Er war kein Philosoph und kein Psycholog, das Auseinanderfalten, Ergründen und Durchleuchten verwickelter Individualitäten mithin nicht sein Fall, Seelenrätsellösen nicht seine Sache. Aber die Unzweideutigen, Geradgewachsenen erschlossen sich seinem klaren Blick von selbst. Er schürfte mühelos das Gold in der Tiefe ihrer Gemütes und brachte es spielend an die Oberfläche. Eine künstlerische Naivität, die bis an die Unverantwortlichkeit des Kindes reichte, bildete seine persönliche Note. Wiederholt ist auf ihn das Wort der Franziska in «Minna von Barnhelm» angewendet worden: *Macht man das, was einem so einfällt?*

Baumeister stand im Rufe der Faulheit. In jungen Jahren — und er blieb lange jung — hatte er, ein fröhlicher, handfester Lebensgenießer, wie alles, so auch die Kunst auf die leichte Achsel genommen. Als dann die Zeit des Übermutes verrauscht und, ganz sachte und allmählich, die des Ruhmes angebrochen war, hielt ihn nicht nur das bequeme Behagen, sondern auch die Befriedigung über den Erfolg auf dem Wege fest, auf dem seine Vollnatur sich so prächtig zur Geltung gebracht hatte, und er war jetzt geneigt, seine natürliche Veranlagung zum Kunstprinzip zu erheben, in einem Mangel seiner persönlichen Beschaffenheit das Geheimnis seiner Kraft über die Gemüter zu sehen.

Wie er in die Würde des Hofschauspielers erst als Patriarch des Burgtheaters hineinwuchs, so verkörperte er lebenslang ein letztes Prachtexemplar des alten Komödianten. Bis zu einem ziemlich hohen Grade blieb er der Puppenspieler, der unvorbereitet auf das Schaugerüst steigt und dem es oben die Muse im Spiele gibt. Er studierte seine Rolle nicht. Er war kein Mann von Bildung, von tieferen geistigen oder allgemein literarischen Interessen. Von eigentlicher Kunstarbeit wußte er so wenig, daß er sie für ein Hemmnis oder

zum mindesten für einen überflüssigen Ballast des saftstrotzenden Talentes hielt. So war denn auch die Arbeit, sofern sich der Begriff mit seinem fröhlichen Kunstbetrieb überhaupt vertrug, an seinen Darbietungen meistens unzulänglich, bis sie im Laufe ungezählter Jahre ihm von selbst ins Gedächtnis hineinwuchsen und den Schliff, die Glätte und Rundung gewannen, die auch das Genie nicht fertig mitbringt. Von rhetorischer Kunst besaß er ein gar spärliches Maß und im Memorieren fand er sich dem Text gegenüber mit einem äußerst geringen Verantwortungsgefühl ab. Er «schwamm» fast immer. Aber die Figur als solche stand fest, in der Regel nicht besonders scharf im Umriß, aber farbensatt und kräftig beleuchtet. So spielte er sie einmal wie das andere, keinen Stimmungen unterworfen, immer bei Laune, immer bei Kraft.

Um alles Erlernbare, um alles, was der Schauspieler wissen und können soll, war es bei ihm nicht zum besten bestellt. Darum hat er auch trotz seiner langjährigen Lehrtätigkeit am Konservatorium keine Schule gemacht. Was sich lehren und weitergeben läßt, bewußte Kunsteinsicht, besaß er nur in geringem Ausmaß. Das Talent aber ist unübertragbar und wirkte in Baumeister als Beispiel fast gefährlich, indem es den Kunstjünger zu der bequemen Ansicht verleitete, das fröhliche Sich-treiben-lassen auf den sanften Wellen eines behaglichen Künstlerdaseins könnte an sich schon zu hohen Zielen führen.

Der Wille zum Fortschritt, das Talent zum Lernen war ihm nicht gegeben, und was nicht in seinem Talente lag, hat er nicht dazu erworben. So schreibt Gabillon von seinem überaus lebensvollen, ganz aus der germanischen Heldensage heraus empfundenen Volker in Hebbels «Nibelungen»: «Er macht das alles ohne Technik, kann kaum die Rolle auswendig (*solamen miseris socios habuisse malorum*), aber das Individuum ist gewaltig. Man zweifelt nicht an diesem Volker, der wirkliche kann auch nicht anders, nicht fester dreingeschaut haben» (Tagebuch, 16. Dezember 1891)[1]).

Freunde, die ihm nahe standen, Kritiker, die ihn eine tüchtige Wegstrecke seiner langen Bahn begleiteten, sagten, er spiele nur sich selbst, er spiele überhaupt nicht, er stelle sich einfach auf die Bühne.

Dazu hatte er von der Natur eine gute Ausstattung mitbekommen: die stämmige, starkschultrige Gestalt, die, obzwar von stattlicher Größe, mehr breit als hoch, mehr vertrauenerweckend als imposant

[1]) Helene Bettelheim-Gabillon, *Ludwig Gabillon*, S. 254.

wirkte, Gesichtszüge, die durch ihre Lebhaftigkeit ersetzten, was ihnen an eindrucksvoller Schönheit abging, feine, bewegliche Lippen und ein paar merkwürdige blaue Augen, die für gewöhnlich nicht hervortraten, nicht fesselten, deren Blick zerflatterte, wenn ihn der Mitspieler aufs Korn nahm, die aber von überraschender Wirkung waren, wenn Baumeister sich einmal entschloß, sie zu gebrauchen. In der Regel tat er dies in einer unmittelbaren Wendung zum Publikum, z. B. bei Falstaffs Monolog über die Ehre. Dann waren diese Augen seine stärksten Mithelfer, die, gleichviel ob sie vor Übermut tanzten, vor Schelmerei irrlichtelierten, vor Zorn blitzten oder vor Rührung in feuchtem Glanze schwammen, es jedem Zuschauer antaten.

Von Maske konnte, genau genommen, bei Baumeister nicht füglich die Rede sein. Er trug verschiedene Bärte und Perücken und mannigfaltige Kostüme, aber in ihnen steckte immer derselbe Baumeister mit dem breiten, behaglichen, gutmütigen Gesicht, das für Augenblicke auch gar trutzig dreinschauen konnte und Schlenther an den Dürerschen Holzschuher erinnerte. Sein leicht wiegender Gang, im höchsten Greisenalter noch elastisch, mahnte, leicht karikiert, an den preußischen Offizier und war vermutlich ein Erbteil von Baumeisters militärischem Vater. Wenn er als Falstaff oder Paul Werner in seiner Behäbigkeit dahintänzelte, sich sacht in den Hüften schaukelnd, wurde der Schritt zum charakteristischen Ausdruck seiner Seelenvergnügtheit, die, vom Lächerlichen weit entfernt, anmutig, ja zierlich genannt werden durfte. Aber eben dieselbe Gangart hatten ohne Unterschied alle seine Gestalten, gleichviel ob sie in der Toga oder im Bauernkittel einherschritten.

Ebenso verhielt es sich mit seiner Stimme. Ohne eigentlich musikalischen Wohlklang, ohne große Modulationsfähigkeit, verfügte sie über starke Töne, die auch für Ausbrüche des Zornes und Trotzes ausreichten. Pointen warf er mit außerordentlicher Leichtigkeit hin, indem er sie zugleich kräftig durch den mimischen Ausdruck des Gesichtes wie der Hände unterstützte. Im Gefühl schlug die Stimme in eine höhere Lage um, und der Mangel an melodiösem Schmelz verhalf, indem er das Schwelgen in Klangschönheit hintanhielt, zu jener eigenartigen und unnachahmlichen echten und tiefen Innerlichkeit, die Baumeisters persönliche Note wurde — ein kindlicher Ton überzeugter Andacht, schlichter Ehrlichkeit, biederer Treuherzigkeit, schmollender oder schelmischer Neckerei. So schuf er sich allmählich sein eigenes Pathos, das gerade im völligen Mangel alles Pathetischen

lag. In den Jahren der abnehmenden physischen Kraft, in die seine späte schauspielerische Reife fiel, ersetzte er stimmliche Steigerungen durch wirkungsvolle Pausen und ein breites Unterstreichen der Worte, die Träger des Affektes waren. Er erzielte damit den packendsten Eindruck gewaltiger Gemütsbewegung, die, scheinbar zurückgepreßt, eine laute Gefühlsentladung vermeidend, vertiefteste Innerlichkeit vortäuschte und erschütterte, wenn sie sich endlich in einem Ausbruch von elementarer Gewalt Luft machte.

Die Leidenschaft wuchs bei ihm in der Regel nach innen, nicht nach außen. Er wurde beim Anschwellen des Affektes eher leiser als lauter. Im Zorn verschlug es ihm die Rede, in Gefühlsmomenten blieb ihm in verhaltener Rührung der Ton in der Kehle stecken und die Empfindung, die unmittelbar und ungekünstelt vom Herzen zu kommen schien, sprach unmittelbar und beweglich zu den Herzen der Hörer. Er packte sie gerade durch seine offensichtliche Gleichgültigkeit gegen alles «Wirksame».

Seine Sprache war immer und unverändert «Baumeisterisch», im Dialekt, trotz der fünfundsechzigjährigen Zugehörigkeit nach Wien, unverkennbar märkisch gefärbt, im Tonfall spezifisch norddeutsch, und einer Verwandlung so wenig fähig, daß er als alter Grutz in Schönherrs «Erde», den er nach Kainzens Tode noch übernahm, auch nicht den Versuch einer österreichischen Mundart machen konnte.

So ausgestattet und so beschränkt, wurde er der klassische Träger jenes Faches, das Hamlet bei der Aufzählung der Rollengattungen gesondert anführt, als das des *humorous man*. Nicht heldenhaft, nicht derbkomisch, nicht tragisch, nicht burlesk, aber etwas von jedem und, wo er am besten war, alles miteinander, — das war sein Gebiet. Als Vertreter einer spezifisch germanischen Art des Humors konnte er auch der deutscheste aller Schauspieler heißen. Immer ungezwungen, nie plump, immer behaglich, nie roh, immer handfest und herzhaft, nie vierschrötig, getragen von einer Sicherheit, die, von des Gedankens Blässe nicht angekränkelt, das Ergebnis einer gesunden Seele im gesunden Leibe war, so verkörperte er einen deutschen Durchschnittstypus, der sich häufig anbringen ließ, ohne durch seine Wiederholung aufdringlich zu werden oder an Glaubwürdigkeit einzubüßen, weil er überall am Platze war.

Die Baumeister'schen Figuren waren tüchtige Instinkts- und Wirklichkeitsmenschen ohne alle Gemeinheit und fast immer erhellt vom goldenen Schimmer einer dem Gemüt entströmenden Ergötzlichkeit. Ein unendliches Behagen lag auf ihnen. Ihre tragischen Kon-

flikte bestanden in einer Störung dieses Behagens, in dem das Gleichgewicht ihrer Seele sich ausdrückte. Charakteristisch war dabei der völlige Mangel an jedweder Sentimentalität, die naive Reinheit seines Humors. Wesensfremd wie die hohle Gefühlsduselei blieb ihm jeder Anhauch der Gemeinheit, des Schmutzigen oder Obszönen. Ein wenig plump, aber nie frivol, nicht geistreich, noch weniger spitzfindig, aber grundgutmütig und ehrlich, war er der vorbestimmte Darsteller für Charaktere ohne himmelstürmenden Ehrgeiz, aber von desto kräftigerer Lebensbejahung, für Naturen, die sich innerhalb ihrer Grenzen bescheiden, aber diese Sphäre aufs wackerste ausfüllen, die, ohne über sich hinaus zu wollen, doch aus sich selbst das beste machen. So sind ihm Prachtmenschen wie der Wachtmeister («Minna von Barnhelm») oder Götz von Berlichingen in unvergeßlicher Lebensechtheit gelungen.

Wo es Vollblutnaturen darzustellen gab, ungebrochene Charaktere ohne alles Problematische oder Halbe, da war er zu Hause. Der Umkreis des Liebenswürdigen war sein Gebiet. Der Punkt, wo die Unzulänglichkeit der menschlichen Natur in Laster übergeht und abstoßend oder pathologisch wird, bildete die Grenze seiner Ausdrucksfähigkeit. Alles Giftige, Gallige war ein fremder Blutstropfen in seinem Organismus, jede Art der Neurasthenie ein ihm unbekanntes Gebiet. Er besaß keine dialektische Schärfe und nicht den geringsten Funken des Dämonischen. Somit war er von der Darstellung komplizierter Individualitäten, tragischer Seelenkonflikte, großer Charakterentwicklungen ausgeschlossen. Innerhalb dieses Kreises hat er es von fröhlichen Episodenrollen gleichgültigen Kunstkalibers bis zu dem großen Humoristen Falstaff und den tragischen Humoristen Musikus Miller, Richter von Zalamea und Erbförster gebracht. Aber sein später Sturmlauf auf die Tragödie führte zu keiner weiteren Entwicklung. Denn in Wahrheit hatte er kein neues Gebiet erobert, sondern nur in dem angestammten eine neue — die höchste — Staffel erklommen. Über sie hinaus konnte er nicht. Darum gab es für ihn der tragischen Rollen nur wenige.

Der Baumeister'sche Humor quoll ganz und gar aus dem Temperament und die Stärke dieses Temperamentes floß aus dem Gemüt. Von ihm ging die Poesie aus, über die Baumeister verfügte, die schwärmerische Treuherzigkeit seiner Gestalten oder ihr trotziges Ungestüm, das Romantische, Echte, Vollblütige, das ihnen die unvergleichliche Glaubwürdigkeit verlieh. Das Gemüt war das Zentrum seiner künstlerischen Persönlichkeit, der Sitz der motorischen Kraft,

die sein Talent in Gang setzte, der Sitz seines Ingeniums, wie es freilich zugleich die Quelle aller Hemmungen war, die sein Talent zurückstauten. Aus seiner gemütlichen Lebensführung entquoll die Urwüchsigkeit wie die Trägheit seines Wesens. Und dieses Wesen lebte sich in seiner Kunst aus. Das Ungemachte, Ungekünstelte, ja kaum Beabsichtigte bildete recht eigentlich ihr zwingendes Moment. Sein Aufwand von Mitteln war der denkbar geringste: anscheinend wurden überhaupt keine Mittel aufgeboten, die Wirkung kam von innen heraus. Man empfand sie als den Ausfluß jenes urbaumeisterischen Etwas, das man als ein Gegebenes, Selbstverständliches hinnahm, an dem man sich ergötzte, ohne darüber zu grübeln. Sollte man es definieren, so ließe es sich vielleicht am ehesten als Natur ohne alle Naturalistik bezeichnen. Obzwar er immer nur sich selbst spielte, obzwar das Publikum in seinem Spiele das Natürliche, Ursprüngliche als das Vorherrschende empfand, fiel der Nachdruck doch auf das Spiel, nicht auf die Natur im Sinne des Wirklichen. Er «spielte» Natur, er verpflanzte nicht die Alltagswirklichkeit auf die Bühne. Sein Talent, das reiner Spieltrieb war ohne jeden ethischen, lehrhaften oder erziehlichen Einschlag, hielt sich unbewußt, instinktiv, aus angeborener Hellsichtigkeit der Begabung an die alte Regel, daß alle Kunst von der Idee ausgeht und speziell die Schauspielkunst vom Scheine lebt. Was er gab, war Illusion der Natur, bis zur Täuschung vollendet, aber nichts weniger als rohe Wirklichkeit. Es lag eine große Kunst in seiner Natürlichkeit. Sie war sozusagen Idee der Natur, Natur in höherer Potenz, absolute Natur. Darum unterlag sie auch nicht dem Wandel, den der Begriff des Natürlichen so gut wie jeder andere im Laufe der Zeit erfährt. So manches, was vor fünfzig Jahren natürlich war, wirkt heute als Unnatur. Der alte Baumeister aber wurde auf den Schild gehoben von den Stürmern und Drängern einer Kunstepoche, die Verjüngung des Veralteten durch Naturalistik im Gegensatz zur Stilkunst auf ihr Banner schrieb. Und doch war Baumeister so wenig Naturalist wie irgendeiner seiner auf innere Zugehörigkeit zum Burgtheater Anspruch machenden Kollegen. Das Geheimnis, warum gerade er so «echt», so natürlich schien, lag vielleicht darin, daß er in der Kunst mehr ein Naturell als eine Richtung vertrat, vielleicht auch darin, daß er der Natur mit Glück ihre Bescheidenheit abgelauscht hatte. Allein wer sich mit Redensarten nicht abfand, sondern den Mitteln und Wegen nachging, bis zu den ungreifbaren Imponderabilien herab, die zu gewissen Kunstwirkungen führen, dem bot gerade Baumeister ein in die Augen

springendes Exempel zum Nachweis des himmelweiten Unterschiedes zwischen Bühnennatürlichkeit und wirklicher Natur. Dem Wirklichkeitsabklatsch, den mancher moderne Künstler für berechtigt oder fördersam hält, ging er, gleichviel ob instinktiv oder bewußt, geradezu aus dem Wege. Das Mangelhafte und Unzulängliche, das Abstoßende oder Langweilige des Alltags mußte bei ihm durch den Filter einer gewissen künstlerischen Konvention. Zweierlei mochte auf dieses Verfahren bestimmend wirken: erstens ließ er sich auf charakterisierendes Beiwerk überhaupt nur in bescheidenem Maße ein. Auguste Wilbrandt erinnert sich, wie sie in ihrem ersten Burgtheatereifer als Perdita einige Feinheiten des Zusammenspiels mit Baumeister-Mopsus festzulegen wünschte und von ihm dafür den Spottnamen «Nuancen-Gustel» erhielt. Zweitens vermied er als unentwegter Hedonist im Leben wie in der Kunst intuitiv alle Erregungen im Zuschauer, die möglicherweise dem reinen Kunsteindruck hindernd im Wege standen und den Genuß des Augenblickes beeinträchtigten. So unterließ er z. B., trotz seiner Virtuosität in Trinkszenen, in der nur Gabillon es mit ihm aufnahm, alles, was im Zuschauer ein Gefühl physischen Ekels wecken konnte. Es läßt sich kein ausgesprochenerer Gegensatz denken als ein Baumeister'scher Zecher und etwa Bassermanns Kollege Crampton. Baumeister bot dem Publikum, während er es in feuchtfröhlichste Laune versetzte, gleichwohl nur die Idee derb ausgelassener Weinseligkeit, nie die tatsächliche Trunksucht mit ihrer rohen oder katzenjämmerlichen Brutalität. Ein langer theoretischer Nachweis sagt in diesem Punkte vielleicht weniger als die Erinnerung an den kleinen, aber symbolischen Zug, daß Baumeister seine Bauern, Rüpel, Haudegen und Schmierfinken mit tadellos gepflegten, weiß geschminkten Händen spielte.

Wie mit der Natürlichkeit des äußeren Menschen hielt er es mit der des inneren. Auch sein Trotz, seine Gemütlichkeit, ja selbst seine schlichte Urwüchsigkeit waren aus der Gewöhnlichkeit in die Höhe der Kunst gehoben. Alle Momente des Wirklichen mußten in den Schmelztiegel der künstlerischen Schaffenskraft, aus dem sie als Kunst-Natur hervorgingen.

Was der Zuschauer für einen Wirklichkeitsausschnitt nahm, war in Wirklichkeit eine mit glücklichster Perspektive hingestrichene Freskomalerei. Baumeister schöpfte aus dem Urquell der Natur, aber er kredenzte ihr Naß nicht im Urzustande. Seine Gestalten schritten nicht auf dem Kothurn, aber sie stolperten auch nicht auf dem vertretenen Absatz der platten Alltäglichkeit durch die Gefilde der Poesie.

Vielmehr waren sie in Dimension und Bewegung durchaus darauf berechnet, vom Sockel dramatischer Größe herab zu wirken. Auf diesem Einhalten der Distanz zwischen Leben und Kunst beruht im wesentlichen dasjenige, was man Stil nennt. Baumeister besaß es, gleichviel ob aus Überlegung oder Eingebung, in vollem Maße. Aber sein Stil war die Stillosigkeit, seine Kunst die Kunstlosigkeit.

Den schlagendsten Gegenbeweis zu der Behauptung, er sei von Anfang an und ausschließlich immer er selbst gewesen, bietet die Tatsache, daß er nur sehr allmählich zum echten Baumeister heranreifte. Laube, der mit seinem ersten Falstaff (1868) unzufrieden war, tadelte seinen Vortrag als «Abkürzung in allen möglichen Formen». Er meinte damit, daß Baumeister sich zu wenig ins Zeug lege, die Wirkungen zu wenig zur Geltung bringe, kurz in den entgegengesetzten Fehler des Effektvollen verfalle. Seine Darstellungen hatten etwas Verwischtes, Ungegliedertes, Unfertiges. Sie litten unter dem Mangel an sorgsamer Ausführung. Baumeister glitt — nach Laubes Urteil — zu leicht, zu obenhin über «gute Stellen weg», «steckte die charakteristischsten Sachen in die Tasche», kurz, er ließ sich daran genügen, selbst den Spaß verstanden zu haben, «ohne alle Rücksicht, ob auch das Publikum ihn verstehe» [1]). Man wendet ein, die Schuld könnte wohl auch an den Zuhörern gelegen haben, die, verwöhnt durch das deklamatorisch angehauchte Pathos ihrer redegewaltigen Lieblinge, für Baumeisters modernere, alle «Schlager» vermeidende Kunst nicht reif gewesen seien. Aber dieser billige Einwand hält nicht stand. Die Burgtheatergemeinde zu Ende der sechziger Jahre, geschult und erzogen in feinster, diskretester Konversationstechnik (Fichtner, Haizinger, Neumann), und durch die hervorragenden Künstler der jüngeren — damals realistischen — Generation noch nicht aus der Übung des Urteils gekommen, bildete ein Idealpublikum, mit dem das jetzige sich an Sicherheit und Takt der Auffassung auch nicht entfernt messen kann. Die Sache liegt vielmehr so, daß eben auch Baumeister seine Entwicklung durchgemacht hat. Er lernte nicht, aber er wurde.

Wäre er im Alter von Kainz gestorben, so bliebe von ihm nur die Erinnerung an einen vortrefflichen Episodenspieler, der seinen Platz immer lückenlos und dabei immer ohne jegliche Überschreitung ausfüllte. Selbst eine farblose, gleichgültige Rolle wurde in seiner Darstellung nicht zum Füllsel; ein Faden des Stückes lief stets durch

[1]) *Das Burgtheater*, S. 205.

seine Hand. In dem «Gesamtkunstwerk», in dem das Burgtheater zu allen guten Zeiten seinen edelsten Ruhm erblickte, seine Größe suchte und seine Einzigartigkeit fand, wurde Baumeister eine der wertvollsten Stützen des Hauses, und diese seine Kunst ist auch einer stattlichen Reihe Shakespeare'scher Gestalten zugute gekommen.

In der Jugend hat er den Graziano («Der Kaufmann von Venedig»), den Petruchio und den Mercutio gespielt. Die Wiener, verwöhnt durch den vollendet feinen und liebenswürdigen Anstand seines Vorgängers Fichtner, vermißten in Baumeisters burschikosem Graziano die leichtflüssige romanische Eleganz, das südlich Edelmännische. Dafür stellte er sowohl als Petruchio wie als Mercutio höchst persönliche Gestalten von durchaus eigenartigem, fein individualisiertem Humor und lebensprühendem Naturell hin. Dem Übermut seines Petruchio lag das Gefühl der männlichen Überlegenheit über das Weib zugrunde. Seelenvergnügt und seiner Sache sicher warf er vertraulich und herausfordernd dem Publikum, das er gern zu seinem Mitspieler machte, die Schlußverse des II. Aktes hin:

Wer Widerspenstige besser weiß zu zähmen,
Der mag es mir zu sagen sich bequemen.

Sein Triumph hielt sich in den behaglichen Grenzen des Selbstbefriedigten, «Profitlichen». Mit überschlauem Gesicht, die Zungenspitze zwischen den gerundeten Lippen, kicherte er, sich die Hände reibend: *Jetzt, denk ich, ist sie zahm* (III).

Sein Mercutio war ganz Naturbursch, liebenswürdig, heiter, gesund. Er entzückte durch die hinreißende Frische und Wärme des Temperamentes, die Vollsaftigkeit des Humors. Für die Queen Mab-erzählung reichte seine dichterische Phantasie nicht aus. Er stand zu sehr mit beiden Füßen in der Wirklichkeit, um die liebenswürdige, visionäre, wie Champagnerlaune sprühende Heiterkeit dieser Szene aufzubringen, und sein Nachfolger Ernst Hartmann hat ihn in graziöser Leichtigkeit überboten. Auch machte sich der Mangel an Schulung des Gedächtnisses und an Rhetorik fühlbar. Michael Klapp wünschte («Ostdeutsche Post», 24. Mai 1856) «eine gelenkigere Bewältigung Shakespeare'scher Verse», und dieser Wunsch blieb bei Baumeister zeitlebens berechtigt. Seine Stärke als Mercutio lag in der schlagfertigen, draufgängerischen Urwüchsigkeit des Naturells. Der liebenswürdige Gesell, der Raufbold, der witzige Kopf, der seine Worte pfeilscharf zuspitzt und pfeilschnell schleudert, überboten sich in ihm. Vortrefflich kam der verwundete Mercutio heraus, der sich

im Schatten des Todes, wie immer, an seinen Mutterwitz und Humor klammern will und unversehens in Ingrimm gerät über sein elendes, zweckloses Zugrundegehen, der Sterbende, der scherzen möchte und ergreifende Laute bitteren Wehs hervorbringt.

Baumeisters Casca («Julius Caesar») war ein derb zugehauener alter Junge mit einem etwas verbitterten, tückisch dreinschauenden Gesichtsausdruck, weitab von Hartmanns geistreicher Nuance des dekadenten Römers, des Ironikers und Volksverächters.

Seine Episodengestalten hatten in ihrer geradlinigen Einfachheit durchaus persönliche Eigenart. Selbst wenn sie nur flüchtig auf der Bühne erschienen, lebte man mit ihnen weiter, rechnete mit ihrem Tun und Lassen, baute auf ihre Tüchtigkeit. Eine solche Gestalt war sein Antigonus («Wintermärchen»), ein behäbiger stämmiger Herr mit einem angegrauten Vollbart, bedächtig, ohne Eifer, aber geradeheraus, nicht geistreich, aber voll natürlichem Scharfblick und gesundem Menschenverstande. Milde Menschlichkeit war die vorherrschende Eigenschaft seines Wesens, und die stille Ergebung in einen höheren Willen — sei es der des Königs, sei es göttlicher Ratschluß — bewahrte ihn vor dem tragischen Konflikt zwischen seiner Loyalität und seiner Menschlichkeit. Eben weil es bei Baumeister kein Zur-Schau-stellen des Gefühls gab, glaubte man, wenn er als Antigonus beim Weglegen des Kindes mit tränenerstickter Stimme sagte: *Ich kann nicht weinen*, tatsächlich einen Einblick in sein blutendes Herz zu tun.

Die Vaterrollen, in denen das jüngere Geschlecht Baumeister kennen gelernt, hatten alle etwas vom grünenden Alter. Seinen Brabantio («Othello») bestimmte das Herz. Er war weniger der hoheitsvolle als der gekränkte Vater. Die Schicksalsworte, die er dem Mohren mitgibt, kamen nicht aus dem Bedürfnis, zugefügtes Leid mit einem Fluche zu vergelten, sondern wurden in Weh und Kümmernis zur Warnung, vielleicht zur Verhütung des Unheils gesprochen.

Besser lagen ihm die cholerischen Väter (York, Capulet), deren Temperament noch die Lebhaftigkeit der Jugend bewahrt hat. Für den Herzog von York («Richard II.») fand Baumeister die Lösung des inneren Zwiespalts zwischen seiner geduldigen Nachsicht gegen den König und seiner Unerbittlichkeit gegen den Sohn in dem Grundton einer blinden Unterordnung unter den Begriff der Königstreue. So vollzogen sich ohne Klügeln, ohne Krisen und innere Brüche jähe Übergänge in geradliniger, sozusagen instinktiver Entwicklung, gefördert durch ein ohne alle Hemmungen sich entladen-

des Naturell, das auf jedweden Widerspruch reagierte wie der Funke auf den Zündstoff.

Den Capulet spielte Baumeister in der Art des Musikus Miller als gutmütigen Bramarbas, mehr typisch gehalten und weniger ins Detail gearbeitet, als es Alexander Römpler in seinem meisterhaften Capulet tat. Römpler prägte einen Charakter von individuellstem Eigenwesen, der, ausartend in wilden Zornausbrüchen, alle Herrschaft über sich selbst verlor. Widerspruch verursachte ihm würgende Aufwallungen, bei denen ihm selbst angst wurde. Wieder zu sich kommend, erschrak er über sich und lenkte, wie zum Ausgleich, in zutunlichste Liebenswürdigkeit ein. Baumeister begnügte sich mit einem viel weniger scharf gezogenen Charakterumriß. Sein Capulet war harmloser. Fröhliche Leichtlebigkeit und eine polternde, schnauzbärtige Gutmütigkeit kennzeichneten ihn, zur Hälfte Biedermann, zur Hälfte Raufbold. Den Ausschlag gab der heitere Patrizier, der, wenn er in raschem Zorn aufloderte, sich ebenso rasch wieder beruhigte, weil seine Empfindungen in keiner Weise in die Tiefe gingen. Für den Schmerz war er einfach nicht zu haben. Solange wie möglich schüttelte er leidvolle Eindrücke als widerwärtige Freudenstörer beim Festmahl des Lebens ab. Als er schließlich vor einem unabweisbaren Schicksal stand, klappte er zusammen.

In unerreichter Meisterschaft beherrschte Baumeister jene satte Vollreife, der, wie ein Stück Eierschale, noch etwas Burschikoses anhaftet. Sein Kent, sein Fluellen, sein Falstaff waren Prachtkerle von Menschen mit einer starken Familienähnlichkeit bei aller Verschiedenheit an Charakter und Lebensstellung.

Die Ehre fordert Gradheit und: *Grad heraus und offen ist mein Brauch* — in diesen Aussprüchen lag der Schlüssel zu seinem Kent. Was ein Cornwall nur für Pose zu halten vermag, *ein ehrlich grad Gemüt*, das stand Baumeisters Kent an der Stirn geschrieben. Etwas Wohllebiges, Behagliches in seinem Wesen wurde für den ersten Eindruck maßgebend. Man wußte sofort, wen man vor sich hatte, eine kreuzbrave Seele, schlicht und unaufdringlich, ohne persönlichen Ehrgeiz, mit Leib und Seele «ein treuer Diener seines Herrn». Wie Baumeister der klassische Interpret dieser schwierigen Grillparzer'schen Gestalt war, die in seiner Verkörperung nichts Knechtisches, nichts Unfreies hatte, sondern durch die bedingungslose Hingabe an ein Ideal umflossen erschien von dem Glanze einer über sich selbst gehobenen Persönlichkeit, so wurde er allmählich der berufene Darsteller mannhafter Königstreue überhaupt.

Kents erste Einmengung *(O edler König)* war ein vertraulicher Wink. So zupft man leise einen Freund am Ärmel, weil er im Begriff ist, eine Dummheit zu machen. Kent kämpfte mit der Scheu, den schuldigen Respekt zu verletzen. Nur durch die Not der Umstände gezwungen, trat er aus seiner Zurückgezogenheit.

Nicht der Scharfblick, der Herzensimpuls war seine Triebfeder. Es gab keinen Vorsatz und kein Besinnen. Sein Temperament platzte heraus. Hinterhalte, krumme Wege waren ihm unbekannt. Die Anhänglichkeit machte ihn klug und kühn. Die eigene Redlichkeit ließ ihn die Echtheit Cordeliens erkennen. Der Instinkt seines gesunden Herzens bestimmte sein Handeln. Seine Vertrauensseligkeit war kein Anbiedern, sondern die Offenheit der adligen Natur, die es verschmäht, sich anders zu geben als sie ist. In wirksamem Gegensatz zu der markigen Männlichkeit seiner äußeren Erscheinung machte sich eine kindliche Weichheit geltend, ein Gemüt voll scheuer Innerlichkeit wurde durch ein tragisches Erlebnis ins Heldenhafte gesteigert. Mit der bescheidenen Schlichtheit des Selbstverständlichen bekannte er seine todbereite Ergebenheit: *Sieh besser, Lear, und laß mich immer bleiben den Zielpunkt deines Auges* kam im Tone einer treuherzigen Vorstellung von solcher Eindringlichkeit, daß sie gerade durch ihre leise Sachlichkeit einen feierlichen Ton gewann, dem symbolischen Charakter der hohen Tragödie durchaus entsprechend. In Kummer und Ergebenheit rief er dem König sein: *Du tust Unrecht!* zu: und in Ergebenheit, ohne Groll, aber wehmütig und beklommen ging er in die Verbannung — gerührt — ohne Rührseligkeit. Die Figur stand in der ersten Szene fest — das lauterste, goldtreue Herz, kein Hofmann, aber durch und durch, wie er sich selber nennt: *ein Edelmann aus altem Blut.*

Von einem Unkenntlichmachen des verbannten Kent war nicht die Rede. Baumeister band einen anderen Bart um — damit hatte er die Sache erledigt. Sein Kent konnte durchaus nicht *fremde Sprache borgen,* aber es diente zu seiner Charakteristik, daß er keiner Verstellung fähig war; und von dem König, der den offensichtlich zutage liegenden Schatz dieses Herzens verkannt hatte, nahm es nicht wunder, daß er den alten Kent in seinem neuen Wams nicht erkannte. Er selbst schien, als er sich dem König verdingte, den Humor der Situation zu genießen. Ein neuer, bubenhaft frischer, kindlich trotziger Ton belebte und bereicherte diese kräftige Individualität, die mehr und mehr als Ausnahmenatur in der Hülle des

Durchschnittsmenschen hervortrat. Aus hartem Holze geschnitzt und eher plump als zierlich, ohne Selbstbeherrschung, wenn es eine Beleidigung einzustecken galt, wurde Kent im Diensteifer für seinen König dem Haushofmeister gegenüber herausfordernd. Als Triebwesen fand er sich rasch aus einer Stimmung in die andere — von der Wut in die Gelassenheit, vom aufbrausenden Ungestüm in jene Bereitschaft, die jedem Geschick gewachsen ist. Ergreifend klang seine in ruhig-gelassenem, kindlichem Tone vorgetragene Bitte: *Herr, ich bin zu alt zum Lernen, holt nicht die Blöcke* — ein wohlgemeinter Rat, ohne allen persönlichen Eifer, ohne gequälte Angst — der Ausdruck einer Vollnatur, die nichts aus dem Gleichgewicht bringen kann und die schließlich, unzermürbt, sich noch im Block behaglich zum Schlafe einzurichten vermag. Langsam, durch ein Vertiefen des Gefühls wuchs die Gestalt in die Tragik hinein. Ein unendliches Mitleid, eine überströmende Zärtlichkeit mit dem König fand Töne, mit denen man dem Herzen eines kranken Kindes wohlzutun strebt. Sein begütigendes Zureden, je liebevoller, desto gefeiter vor allem Überschwange, war in seiner schlichten Ehrlichkeit unendlich rührend. *Willst du das Herz mir brechen?* fragte Lear. Und unnachahmlich und unvergeßlich, wie aus tiefster Seele gestammelt, klang Kents Antwort: *Mein eignes eh'r* — ein mit kindlicher Natürlichkeit unwillkürlich abgelegtes Bekenntnis. Sein Wort: *Was ich gesagt, ist alles schlichte Wahrheit* (IV 7) bekräftigte, was kein Mensch hätte bezweifeln können, und die Überflüssigkeit der Beteuerung gab ihr erst den vollen Wert. So wurde aufs glücklichste die Schlußwehmut vorbereitet, in die die Rolle innig und leise ausklang. Kent war im Grunde eine Frohnatur. Er hätte mit und für seinen König ganz gern noch so manches erlebt. Ohne Lear aber war sein Leben nur mehr halb, nicht lebenswert, nicht lebensfähig. Er ließ sich von dem Toten nachziehen — weniger in freiwilligem Verzicht als wahllos. Er war immer ganz in seinem Herrn aufgegangen: wie er für ihn gelebt, so mußte er nun mit ihm sterben. Und er tat es mit derselben schlichten Selbstverständlichkeit, mit der er für ihn gelitten, ohne ein Aufhebens davon zu machen, in der Ergebenheit des frommen Gemütes.

Eine latente innere Heiterkeit, die die ganze Gestalt durchsonnte, kennzeichnete Baumeisters Fluellen («Heinrich V.»). Ein behagliches Schmunzeln war der Ausdruck seiner Grundstimmung. Baumeister spielte einen klugen Mann, der nur einen kleinen Vogel hatte. Trotz seines häufigen Aufbrausens war er die gute Stunde selbst.

In seinem Schimpfen enthüllte sich erst seine gemütliche Rechtschaffenheit vollends — eine Figur von unendlicher Liebenswürdigkeit und Lebendigkeit, von der Karikatur so weit entfernt, wie es das Original sein kann.

Den Trägern einer klassischen Bühnenüberlieferung hat Baumeister sich mit seinem Falstaff eingereiht, den in diesem Jahrbuch Josef Kainz mit gewandter Charakterfeder so anschaulich geschildert hat, daß hier nur mehr eine Nachlese erübrigt. Baumeisters Falstaff erhielt sein Gepräge von einer Geistigkeit, die den dicken Ritter aus der Sphäre des Plebejischen und der Gesellschaft niedriger Kneipkumpane in die Höhe hob, wo er der glaubwürdige Genosse eines Adelsmenschen wie Heinz werden konnte. Das wirksame Gegengewicht zu der Schwerfälligkeit des Leibes bildete die Abwesenheit jeder geistigen Trägheit, ja man konnte von seiner intellektuellen Behendigkeit reden. Ein starkes Temperament voll Witz und Heiterkeit bewahrte diese vollsaftige Kernnatur vor dem Versumpfen in schwerfällige Trägheit. Der ins Übermaß gesteigerte materielle Mensch wurde im Gleichgewicht gehalten durch die bewegliche Phantasie, die seine unerschöpfliche Laune rastlos mit neuen Einfällen speiste, an denen er, gleichviel ob es sich um Lügen oder Finten handelte, eine durchaus harmlose Schelmenlust hatte. Was er verübte, waren Lausbubenstreiche im Kolossalen — nichts Schlimmeres. Man begriff, daß der Prinz sich in seiner Gesellschaft unterhielt. Man unterhielt sich selbst viel zu gut, um etwaige Regungen der Moral nicht als philisterhaft sofort abzuweisen. Zweifellos wäre von einem ethischen Standpunkt aus eine viel schärfere Auffassung des Falstaff denkbar, aber sie wäre nicht so echt im Sinne Shakespeares, der über seinen dicken Ritter als den Genossen des edelsten Jünglings offenbar nicht unbedingt den Stab brechen wollte. Baumeisters Falstaff hatte eine historische Echtheit. Er war die in unübertrefflicher Lebensfrische hingestellte typische Gestalt einer Zeit, die Völlerei, Saufen und Wegelagern nicht als unwürdige Betätigungen des Ritterstandes empfand. Dazu kam ein überwiegender Zug kindlicher Genußfreude. Eine innere unverbrauchte Frische stellte ihn selbst noch auf den Boden der Jugend und schützte ihn so vor dem häßlichen Scheine, ihr Verführer und Verderber zu sein. Seine echtblütige Naivität bildete die tiefste Quelle des gegenseitigen Verständnisses zwischen ihm und dem Prinzen, aus der zugleich Falstaffs warme, herzliche Anhänglichkeit für Heinz floß. Wenn er, in bezug auf die Ehre, ganz naiv, im Tone eines über den entdeckten Ausweg aus einer Verlegenheit

triumphierenden Kindes mit strahlendem Gesicht rief: *Ich mag sie nicht!* so lag darin eine fast anmutige Liebenswürdigkeit. Wenn er verschmitzt das Publikum zum Vertrauten seiner Schandtaten machte, hatte er etwas vom Charmeur, dem man nur schwer widerstehen konnte.

Naiv war seine zeitweilige Einkehr in sich selbst — die Reue eines Kindes — ohne Stachel, ohne Dauer — Augenblicksüberzeugung, aber in diesem Augenblick echt und ehrlich. Wie der unverwüstliche Zecher vom Trinkerelend nichts wußte, so war seine Frohnatur hieb- und stichfest gegen alle Einwände des Gewissens. Der Vorwurf laxer Moral ließ sich nicht erheben, wo überhaupt kein Moralbegriff vorhanden war. Falstaffs Lebensführung entsprang einem primitiven Zustand der Amoral. Er erschien nichts weniger als der Sklave seiner Laster — ein Taugenichts, ein Halunke, aber kein Schurke, geschweige denn ein Verbrecher. Bei seinen Abenteuern, bei denen er mit Leib und Seele war, ging es ihm hauptsächlich um den Scherz. Man konnte den genialen Bruder Liederlich nicht ernster nehmen als er das Leben nahm, und die Wolke breiten Wohlbehagens, die von ihm ausging, umhüllte schließlich das ganze Haus. Es war etwas Elementares, Naturgewaltiges in dieser Lebensfreude. Sie entzückte, wie es sonst nur der sieghaften Jugend vorbehalten bleibt. Man empfand ihren Reichtum als einen positiven Wert, dem gegenüber sein Lumpenleben nur als Entgleisung in zweiter Linie in Betracht kam. Seine Überlegenheit imponierte. Es war ihm niemand gewachsen — Widerstand wäre vergeblich gewesen. Wenn er, als er sich schon fast in der Schlinge sah, im Triumph über den rettenden Einfall einer Lüge den Prinzen, der ihm hart auf den Leib gerückt war, mit dem Finger wegstieß (*Ich kannt' euch ja!*), war das gewissermaßen eine symbolische Bewegung. Er brauchte nur den kleinen Finger zu rühren, um wieder Herr der Situation zu sein.

Dieser leuchtende Optimismus, diese warme, gesättigte Fülle des Humors bildete recht eigentlich den Lebensnerv von Baumeisters Kunst. Ihr unvergeßlichstes eigenstes Merkmal aber war die schlichte Einfalt, über die sie, gleichviel ob es einen Pfiffikus, einen Einfaltspinsel oder in rührender Verklärung einen «reinen Toren» darzustellen galt, nie hinausging. Mit ihr schwindet in diesem Zeitalter der gesuchten Einfachheit und des erkünstelt Primitiven das alte Wahrzeichen einer fast verlorenen Kunst.

Helene Richter.

Hermann Conrad

(geb. am 26. Dezember 1845 in Elbing, gest. 6. Juli 1917 in Berlin-Lichterfelde).

Im vergangenen Jahr hat der Tod einen Namen aus der Mitgliederliste unserer Gesellschaft gelöscht, der fast vierzig Jahre in ihr verzeichnet war und der sich weit über den engeren Kreis der Shakespeare-Forschung hinaus einen guten Klang gemacht hat.

Hermann Conrad — sein eigentlicher Familienname, unter dem auch noch seine ersten Schriften erschienen sind, war Isaac — stammte aus einer Elbinger Kaufmannsfamilie. Er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und bezog 1864 die Universität Königsberg. Dort studierte er bis zum Herbst 1867 zunächst klassische und altdeutsche Philologie, wandte sich aber später den modernen Sprachen zu. Nach einigen Haus- und Hilfslehrerjahren, in die auch seine Teilnahme an dem deutsch-französischen Kriege fiel, erwarb er 1873 im Staatsexamen die Lehrbefähigung in Deutsch, Englisch und Französisch für alle Klassen, promovierte 1874 in Rostock und wurde in demselben Jahr an der Realschule II O zu Barmen-Wupperfeld fest angestellt. 1879 und 1885 ging er zu längerem Studienaufenthalt nach London. Im Jahre 1888 wurde er an die Kadettenanstalt in Großlichterfelde berufen, an der er bis zu seiner Pensionierung zu Ostern 1910 wirkte.

Diesen typischen Umriß einer schlichten Oberlehrerlaufbahn hat Conrad in rastloser Tätigkeit und durch selbständige Forschung mit einer weit über das Typische hinausgehenden Bedeutung erfüllt. Dabei hat er sich nicht auf ein enges Sondergebiet, nicht einmal auf die englische Sprache und Literatur beschränkt. Er veröffentlichte Studien über Schillers Realismus (1895) und über Kleist (1896). Von der Herausgabe einer größeren Kleist-Biographie, die er in Angriff genommen hatte, wurde er durch das Erscheinen des Brahmschen Werkes abgehalten. Auch seine Arbeiten über die englische Literatur zeigen überall die innigste Vertrautheit mit den Klassikern der deutschen Literatur, namentlich mit Goethe. Seiner Beschäftigung mit der modernen englischen Dichtung entsprangen seine Monographien über George Eliot (1886) und W. M. Thackeray (1887). Aufmerksam verfolgte er die englische Romanliteratur der Gegenwart und faßte seine dabei gewonnenen sprachlichen Beobachtungen in einer wertvollen «Syntax der englischen Sprache für Schulen» (1904) zusammmen, die er nicht in herkömmlicher Weise nach Wortklassen, sondern nach Satzteilen gliederte und die in der Ausscheidung so

mancher veralteten, von Schulbuch zu Schulbuch vererbten Regel und in der Berücksichtigung der neuesten Sprachentwicklung unbestreitbare Verdienste sich erwarb. Auch sonst hat er durch die Herausgabe von grammatischen und stilistischen Arbeiten, Chrestomathien, erläuterten Textausgaben usw. der Schule eine Reihe ausgezeichneter Hilfsmittel zur Verfügung gestellt.

Aber der Mittelpunkt seiner gesamten Tätigkeit war doch Shakespeare. Er begann seine Arbeit über ihn mit einer Schrift «On some particularities of the pronunciation of Shakespeare», die 1875 als Programm der Realschule II O zu Barmen erschien. Es folgten darauf Untersuchungen über die Sonette in Herrigs Archiv, Bd. 59—62, die eine besondere Bedeutung für Conrad dadurch erhielten, daß sie ihn zu der Entdeckung der zahlreichen Parallelismen zwischen den Gedichten und den Dramen Shaksperes führten. Er gewann damit für seine chronologischen Studien über Shakespeares Dramen ein Kriterium, das er nach wenigen Jahren (wieder in Herrigs Archiv, Bd. 73ff.) an den Stücken aus Shakespeares «Hamlet»-Periode zur Anwendung brachte. Ein anderes, für die Chronologie verwertetes Kriterium lieferten ihm später seine eingehenden Untersuchungen der Shakespeare'schen Metrik. In die früheste Zeit von Conrads schriftstellerischer Tätigkeit fallen auch seine ersten Beiträge zum Shakespeare-Jahrbuch. Im XVI. Bande veröffentlichte er Hamlet-Untersuchungen, in denen er zum ersten Male die Vorgänge in der Familie Hamlets als Spiegelungen der Vorgänge in der Familie Essex nachzuweisen suchte. Seine der Essex-Theorie gewidmeten Forschungen faßte er später in seinem Buche «Shaksperes Selbstbekenntnisse» (1897) zusammen. Neben und nach diesen Arbeiten erschien (seit 1882) eine große Zahl literarhistorischer und ästhetischer Essays über Shakespeare, über sein Verhältnis zur Renaissance, zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen usw.; sie wurden zum größten Teil in den «Preußischen Jahrbüchern» veröffentlicht, die in Conrad einen ihrer treuesten Mitarbeiter verloren haben. Wenn, wie zu erwarten ist, diese Aufsätze gesammelt erscheinen werden, so fehlen darunter hoffentlich nicht die dieser Zeitschrift gelieferten regelmäßigen Theaterberichte, die einen wertvollen Beitrag zu der Theatergeschichte der jüngsten Vergangenheit bilden (ich denke z. B. an die eingehenden Analysen des Reinhardt'schen Shakespeare-Zyklus). Im Laufe der Zeit zog Conrad bei seinen verschiedenen Arbeiten alle Gebiete der Shakespeare-Forschung in den Kreis seiner Betrachtung, so daß es den Lesern seiner Schriften nicht verborgen bleiben konnte, daß hier

allmählich ein Werk heranreifte, in dem sich all die einzelnen Teile zu einem Ganzen zusammenschließen sollten. Tatsächlich hat er eine fast druckfertige Biographie Shakespeares hinterlassen, die nach Beendigung des Krieges in zwei Bänden (bei Weidmann) erscheinen wird.

Neben dieser Biographie und der Sammlung seiner Essays haben wir noch die Veröffentlichung von sechs Shakespeare-Dramen nach der in Dresden befindlichen Schlegel'schen Originalübersetzung (im Inselverlag) zu erwarten. Damit lenken wir zum Schluß unsern Blick auf Conrads Tätigkeit als Shakespeare-Übersetzer und -Erklärer, aus welcher ihm dasjenige Werk erwuchs, das seinen Namen in weitesten Kreisen bekannt machte. Als es wünschenswert erschien, den sogen. Schlegel-Tieck'schen Text der von unserer Gesellschaft veranlaßten Volksausgabe Shakespeare'scher Dramen einer kritischen Revision zu unterziehen, wurde Conrad von dem Herausgeber W. Oechelhäuser damit betraut. Er hat diese, einen kritischen, nach Wahrheit strebenden Geist wohl lockende, aber aus natürlichen Gründen nicht immer dankbare Aufgabe in einer Weise gelöst, die ihm von vielen Seiten reichen Beifall und auch die hohe Achtung und Anerkennung derer, die nicht allen Textänderungen beipflichten konnten, eingetragen hat. Ernst von Wildenbruch hat im Hinblick auf die Revision gesagt: «Die Stellung Conrads Shakespeare gegenüber ist unzweideutig und unzweifelhaft die der aufopferungsbereiten Hingebung. Nur aufopfernder Eifer konnte in verhältnismäßig kurzer Zeit eine Arbeit so großen Fleißes fertig bringen.» Mit diesen Worten traf Wildenbruch nicht nur den Kern der Leistung, er traf auch den Kern des Mannes.

Wehmütig hat Conrad noch vor wenigen Jahren in Erinnerung an seinen Freund Immanuel Schmidt, dem er einst an dieser Stelle den Nachruf hielt, geschrieben: «Es ist ein opfervolles Dasein, das eines Gelehrten. Als solcher ist er kein Mensch, er lebt nicht; was von ihm lebt, sind seine gelehrten Taten, die leben vor und vielleicht kurze Zeit nach seinem Tode. Um den Menschen kümmert sich niemand, und doch ist der Mensch gegenüber dem Gelehrten die Hauptsache . . . Der Mensch wird länger leben . . . Die Anschauung eines so guten, liebenswürdigen Menschen wird in allen, die ihn näher gekannt haben, zu einem gediegenen Seelenschatz, der nach allen Seiten sich ausgibt, zuerst unmittelbar, dann mittelbar weiterwirkend in Wellenlinien, von denen niemand weiß, wo sie aufhören.» Gewiß gelten diese Worte auch von Conrad selbst. Aber

man darf doch weitergehen. Auch wer Conrad persönlich nicht gekannt hat, fühlt bei der Lektüre seiner Schriften, daß sie ihren eigentümlichen Wert empfangen von der Persönlichkeit ihres Verfassers. Seine Aufsätze sind nicht Denkmäler trockener Gelehrsamkeit, sondern von reicher Phantasie belebte Selbstbekenntnisse einer leidenschaftlich auf das Edle und Wahre gerichteten Natur. Der Maßstab seiner Kritik war im letzten Grunde ein ethischer. Er bekannte sich zu Christus, Shakespeare und Goethe, weil er bei ihnen fand, was ihm als das Höchste erschien: die christliche, mitleidvolle Liebe. Wo seine sittlichen Überzeugungen verletzt wurden, da lehnte er in temperamentvoller Herbheit ab: das Übermenschentum bei Marlowe und bei Nietzsche, den Materialismus und Atheismus bei Büchner, den Pessimismus bei Thackeray. Eine fast vollendete Byron-Biographie blieb in seinem Pult, weil er an der sittlichen Größe seines Helden irre wurde. Aber wo er sein Ideal verkörpert sah, da fand er begeisterte und begeisternde Worte und offenbarte, während er von Shakespeare oder Goethe sprach, seine eigene sittliche Größe, sein hohes Frauenideal, seine glühende Vaterlandsliebe, seine tiefe, demütige Frömmigkeit. Und deshalb werden auch noch in Zukunft viele mit uns dankbar die Anregungen empfangen, die von seiner edlen Persönlichkeit und seinem reichen Schaffen ausgehen.

Berlin-Lankwitz, im Januar 1918. Carl Grabau.

Theaterschau.

Dramaturgische Übersicht.

Zwei der bedeutsamsten Neuerscheinungen der letzten Jahre, soweit die Raumnot der Kriegszeit ihre Besprechung noch nicht gestattet hatte, bedürfen keiner ausführlichen Anzeige mehr an dieser Stelle, weil ihre, unser Stoffgebiet zunächst berührenden Aufsätze in früheren Jahren im Shakespeare-Jahrbuch selber veröffentlicht worden sind: Eugen Kilians zweite Reihe seiner Dramaturgischen Blätter und Helene Richters Schauspieler-Charakteristiken.

Eugen Kilian gibt in dem Bande «*Aus der Praxis der modernen Dramaturgie*»[1]) seinen, ein knappes Jahrzehnt zuvor erschienenen «Dramaturgischen Blättern» eine Fortsetzung. Die insgesamt 21 Aufsätze, die, durchgesehen und durch Anmerkungen ergänzt, das meiste von dem zusammenfassen, was Kilian seit 1905 an Aufsätzen veröffentlicht hatte, sind ein neues Dokument der vornehmen künstlerischen Gesinnung des früheren Münchener Oberregisseurs. Sie behandeln in fünf Gruppen allgemeine Inszenierungsfragen, die Shakespeare-Dramaturgie, die Schiller-Dramaturgie, Inszenierungen von Dramen Goethes, Kleists und Hebbels, und geben endlich einige persönliche Charakteristiken. Hiervon ist die zweite Gruppe mit den Erörterungen über die neue Münchener Shakespeare-Bühne, «Hamlet» in neuer Inszenierung, «Timon von Athen» auf der heutigen Bühne, Zur szenischen Einrichtung von «Was ihr wollt», Englische Shakespeare-Festspiele den Lesern dieses Jahrbuchs bekannt. Umgekehrt wie ein gewisser moderner Regisseur, der einmal die Leistung des Spielleiters an der Inszenierung eines Dramas mit dem Verhältnis des Malers zur Landschaft verglich, ist für Kilian die Arbeit des Spielleiters nie Mittel oder gar Vorwand zu selbständigem Hervortun, dieser selbst nie etwas anderes als ein redlicher Diener der Dichtung. Diese Anschauung hinderte ihn natürlich nicht, im einzelnen im Laufe der Jahre seine Meinung über die Wege, wie dem Dichter am besten gedient sei, zu revidieren. So weiß Kilian, trotzdem er ein grundsätzlicher Gegner aller Ausstattungskünste ist, auch die Vorzüge der umständlichen plastischen Dekoration zu schätzen. In dem Aufsatz über das «naturalistische Bühnenbild» spendet er z. B. (S. 57ff.) — gewiß in Übereinstimmung mit den allermeisten, die diese Aufführung kennen — der Inszenierung des «Kaufmann von Venedig» bei Max Reinhardt hohes Lob, so ablehnend er begreiflicherweise

[1]) Eugen Kilian, Aus der Praxis der modernen Dramaturgie. Der Dramaturgischen Blätter zweite Reihe. München und Leipzig 1914, Georg Müller. 343 S.

mancher von dessen Leistungen und vor allem der Art der Textbehandlung, wie sie an dieser Bühne leider oft üblich ist, gegenüberstehen muß. In der Tat ist ja auch die Ausstattungskunst, ganz besonders im Falle des «Kaufmann», dessen Grundriß meines Erachtens geradezu ein bühnentechnisches Wunder zu nennen ist, wie derjenige des auch auf der Drehbühne stehenden «Faust», zur Dienerin am poetischen Kunstwerk geworden. Denn wenn etwa der kurze Abschied Lancelots von Jessica (II 3) hier gegen allen Brauch ein eigenes, nicht mehr wiederkehrendes Bild (In Shylocks Haus) erhält, so hat das, wie Kilian zugibt (S. 62), seinen sehr guten inneren Grund: weil auf diese Weise wenigstens einmal die Atmosphäre, aus der Jessica sich hinaussehnt, uns sichtbar vor Augen geführt werden kann. — Der Aufsatz «Heinrich Laube und Eduard Devrient» bringt wieder eine dankenswerte Vorarbeit zu der noch immer fehlenden größeren Darstellung des Wirkens des bedeutendsten Karlsruher Intendanten; bei der Besprechung der für Shakespeare von den beiden Männern geleisteten und (was die Anzahl der von ihnen gespielten Stücke betrifft) einander ungefähr entsprechenden Arbeit — bei beiden sind es ungefähr je 20 Stücke, für die sie sich einsetzten — kommt Kilian zum Resultat, daß die Devrient'sche der Laube'schen bedeutend überlegen war: Devrient, der Nichtliterat, war literarischer, pietätvoller, konservativer. Von den Königsdramen spielten beide nur «Richard II.». «Heinrich IV.», «Richard III.», Devrient ferner «König Johann». Aus der Schlußgruppe des wiederum überaus reiches Material darbietenden Bandes, den «Karlsruher Erinnerungen», ist hier noch der über Rudolf Lange, der vier Jahrzehnte in Karlsruhe wirkte und 1907 starb, hervorzuheben, der — wie so mancher Künstler der Provinz, leider nur am Orte selbst — berühmt als Zettel und Falstaff war und der «einen Funken jener Genialität besaß, ohne die ein Falstaff nicht zu denken ist».

Die «*Schauspieler-Charakteristiken*»[1]) von Helene Richter in Wien sind ausnahmslos Darstellungen, die am Wiener Burgtheater zu erleben waren, gewidmet. Sie wollen nicht irgendwie ein Gesamtbild der Arbeit dieser Bühne innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts geben, sondern lediglich einige durch die «individuelle Geschmacks- und Geistesrichtung» der Verfasserin bestimmte Einzelausschnitte aus der jüngsten Vergangenheit der führenden Schauspielbühne Österreichs sein. Die Shakespeare ausschließlich oder hauptsächlich betreffenden Aufsätze — sechs an der Zahl — sind wiederum bereits im Shakespeare-Jahrbuch zuerst gedruckt worden. Es sind zwei Rollencharakteristiken: Stella Hohenfels als Ophelia und Joseph Kainz als Narr in «Lear», und vier Gesamtwürdigungen von großen Schauspielern: Charlotte Wolter, Lewinski, Sonnenthal, Kainz. Es liegt ebensosehr in der Art der Beurteilerin wie in der des Theaters, mit dessen Tätigkeit das Buch sich befaßt, daß nicht Aufführungen als Ganzes, nicht Inszenierungen hier behandelt werden, sondern ausschließlich Einzelleistungen. Denn wenn irgendwo, so gilt heute, in einer Zeit, die gelegentlich blind und blöd den Sinn dafür verloren zu haben scheint, am Burgtheater die individuelle Schöpfung des Darstellers noch viel. Diese liebevoll festzuhalten, frühere schriftliche Überlieferung mit eigener Beob-

[1]) Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgegeben von Berthold Litzmann. Band 27. Schauspieler-Charakteristiken. Von Helene Richter. Leipzig und Hamburg 1914, Leopold Voß. 220 S.

achtung zu verbinden und zu einer Einheit zu verarbeiten, hat Helene Richter eine besondere Gabe. Gewiß, es sind nicht «Forschungen» im strengen Sinn, aber ihre Schauspielercharakteristiken stehen solchen immerhin näher als den impressionistischen Skizzen, die wir von Maximilian Harden (in den «Köpfen»: die Wolter, Mitterwurzer) oder von Hermann Bahr (in dessen Sammlungen von Wiener Kritiken) zum Teil über die nämlichen Persönlichkeiten des Wiener Theaters besitzen. Die künftige Geschichtschreibung wird der keineswegs enthusiastischen, aber vielleicht trotzdem nicht temperamentlosen Frau nicht weniger dankbar für ihre Vorarbeit sein wie jenen beiden blendenden Theaterfeuilletonisten. Helene Richters einer kleiner Aufsatz über die Wolter sagt uns mehr als die ganze oberflächliche Biographie der Künstlerin von M. Ehrenfeld.

Zu erwähnen wäre in diesem Verzeichnis wichtiger theaterhistorischer Neuerscheinungen weiter noch Richard Wittsacks Dissertation: *Karl Leberecht Immermann der Dramaturg*[1]), die ich im Jahrbuch 1915 (S. 274ff.) bereits in einem ausführlichen Einzelreferat angezeigt habe.

Heinrich Stümcke, der Sekretär der «Gesellschaft für Theatergeschichte», läßt seinen früheren Sammlungen von Theaterkritiken «Die vierte Wand» (bei Georg Wiegand, Leipzig 1904) und «Modernes Theater» (Deutsche Bücherei, Berlin 1907) einen gleichgearteten dritten Band «*Vor der Rampe*: *Neue dramaturgische Blätter*»[2]) folgen, worin er mit besonnenem Urteil und aus reicher historischer Kenntnis die literarischen Leistungen der Berliner Bühnen während der Jahre 1907 bis 1914 auswahlweise bespricht. Auf Shakespeare entfallen nur sechs der Kritiken des früheren Leiters von «Bühne und Welt», die durchweg Neuinszenierungen Max Reinhardts betreffen. Eine Beurteilung der Darstellung, auf die z. B. noch Gaehde in der Sammlung der Dresdener Kritiken Adolf Sterns verzichtete, fehlt selbstverständlich nicht: man würde sie aber gelegentlich in Anbetracht der eminenten Bedeutung von einigen der Inszenierungen (z. B. von «Was ihr wollt») wohl noch eingehender wünschen können. Das Bändchen behandelt auch die Eröffnungsfeiern der neuen Hoftheater von Meiningen und Stuttgart.

In abermals neuer, jetzt vierter Auflage liegt Carl Hagemanns zuletzt im Jahrbuch 1913 hier notierte «*Regie*: *Die Kunst der szenischen Darstellung*»[3]) vor. Wiederum um manches gekürzt und um manches ergänzt, aber im ganzen diesmal nur unwesentlich verändert, so daß auf die früheren Besprechungen des ausgezeichneten Handbuchs verwiesen werden kann, das nur in seinen theoretischen Teilen gelegentlich ein wenig enger mit den Ergebnissen der Praxis, wie sie in den späteren Kapiteln dargestellt sind, in Übereinstimmung gebracht werden sollte. Spezielle Beachtung verdient die Tatsache, daß auch Hagemann, der als Künstler doch der Vertreter einer durchaus individuellen Regiekunst ist, noch immer an dem (auch von mir schon 1909 in der Deutschen Theaterzeitschrift und 1910 in den Düsseldorfer Masken vorgetragenen) Gedanken zur

[1]) Karl Leberecht Immermann der Dramaturg. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Greifswalder Dissertation 1914. Von Richard Wittsack. Berlin 1914, Bernhard Paul. XIV, 130 S.

[2]) Vor der Rampe. Neue dramaturgische Blätter. Von Heinrich Stümcke. Oldenburg und Leipzig 1915, Schulze. 314 S.

[3]) Carl Hagemann, Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. Mit 22 Abbildungen. Vierte Auflage. Berlin und Leipzig 1916, Schuster & Löffler. 445 S.

Herstellung von Vulgattexten für die Klassiker zum Gebrauch an kleineren Bühnen festhält (S. 46—48). Natürlich können nur diejenigen Theater, die rasch und infolgedessen mehr oder weniger handwerksmäßig arbeiten müssen, als Benutzer in Frage kommen: die Normaltexte den Normalbühnen. Aber für solche wären sie, sofern ihre Bearbeitung in den richtigen Händen liegt, von großem Wert, da sie dem Regisseur bei den wenigen Proben die Konzentration auf die eigentliche Regiearbeit, die er dann um so individueller betreiben kann, ermöglichen würden. Wieviel Mühe und Ärger wäre schon den Beteiligten mit der Durchsetzung einer einheitlichen Shakespeare-Übersetzung an Theaterschulen und Theatern erspart.

Die in den Jahrbüchern von 1913 und 1914 angezeigten sechs ersten Bände der *Illustrierten Klassiker des Deutschen Theaters nach Inszenierungen von Max Reinhardt*[1]), die bei Felix Lehmann in Berlin erschienen sind, werden vom Verlage Wilhelm Borngräber, dem auch jene Bände zuerst gehörten, fortgesetzt. Neuerdings liegt nur ein weiterer Shakespeare-Band vor, «*Der Kaufmann von Venedig*», dessen Bildreproduktionen jedoch nicht die in meinen früheren Besprechungen gerühmte Qualität aufweisen. Selbst die verhältnismäßig deutlicheren wirken ziemlich roh im Verfahren, andere (die Kästchenszene S. 48!) durchaus ungenügend, so daß eine Rückkehr zu der gewissenhaften Arbeitsweise der ersten Serie dringend zu wünschen wäre.

Die *Blätter des Deutschen Theaters*[2]), zuerst angezeigt im Jahrbuch 1913, haben zu dem damals bereits charakterisierten I. Jahrgang (Heft 1—19) einen II. (Heft 20—32), einen III. (Heft 33—49) und sogar einen sogenannten IV. erlebt, letzteren als Einzelheft während des Krieges (Nr. 50), mit welchem das literarische Unternehmen der Reinhardt'schen Bühnen seinen vorläufigen Abschluß erhielt. Von den zumeist einheitlich gestalteten Heften waren einige aus Anlaß des Shakespeare-Zyklus ganz dessen Neueinstudierungen gewidmet («Lear» Nr. 42, «Othello» und «Was ihr wollt» Nr. 45). Alois Brandl steuerte zwei Beiträge («Von der Unwahrheit und der Wahrheit Shakespeares» Nr. 22, «Das Söhnchen des Leontes» Nr. 50) zu den wesentlich mit wertvollen älteren und modernen Zeugnissen (Schlegels, Immermanns, Vischers, Otto Ludwigs, Wildes, Strindbergs, Shaws) bestrittenen Sonderheften bei. Heft 22 enthält Rudolf Dworskys Szeneriegrundrisse zu den beiden Teilen von «Heinrich IV.».

Im weiteren Sinne zu der Reinhardt-Literatur gehörig ist auch Siegfried Jacobsohns Sammlung: «*Das Jahr der Bühne*»[3]). Denn Max Reinhardt ist für Jacobsohn, wie er sich selber ausdrückte, das kostbarste Objekt seiner Kritik. Ihm gehört seine leidenschaftliche Liebe, die allerdings nicht die blinde Affenliebe eines Hätschelpapas ist. Die (geistig und stofflich) erschöpfende Darstellung der Berliner Theaterentwicklung, die Jacobsohn in diesen seinen jährlichen Kritikenpublikationen gibt, wird die beste Grundlage für die künftige Historiographie des reichshauptstädtischen Theaters um die Wende des 19.

[1]) «Der Kaufmann von Venedig.» Von William Shakespeare. Mit Bildern nach Aufführungen des Deutschen Theaters. Berlin W, Wilhelm Borngräber. 122 S.

[2]) Blätter des Deutschen Theaters. Geleitet von Felix Holländer und Artur Kahane. Zweiter bis vierter Jahrgang. Berlin W, Erich Reiß. Heft 20—50. S. 305—824.

[3]) Siegfried Jacobsohn, Das Jahr der Bühne. Dritter Band: 1913—14. Berlin 1914, Oesterheld & Co. 232 S. — Vierter Band: 1914—15. Berlin 1915, ebenda. 184 S. — Fünfter Band: 1915—16. Berlin 1916, ebenda.

Jahrhunderts bilden, die zu zwei Dritteln eine Geschichte der Reinhardt-Bühnen werden dürfte. Sie ist doppelt wertvoll in Anbetracht der manchmal leider sehr oberflächlichen, von nicht eben großer Sachkenntnis gestützten Beurteilungen von Theateraufführungen in den Berliner Tagesblättern, die besonders von der Wiedergabe der Werke oft nur ein flüchtiges Bild geben. Es wäre zu wünschen, daß ein paralleles periodisches Sammelwerk ins Leben gerufen würde, in welchem das «Theater im Reich» von den führenden Kritikern außerhalb Berlins in seinen literarischen und künstlerischen Hauptleistungen festzuhalten wäre. Der 1902 von F. Arnold Mayer herausgegebene erste und leider auch einzige Band eines «Jahrbuchs für das gesamte Bühnenwesen», das er «Deutsche Thalia» nannte (bei Wilhelm Braumüller in Wien), hatte einen recht guten Anfang gemacht. Es wäre heute, wo die «Provinz» selbständiger und reger geworden ist als vor 15 Jahren, an der Zeit, ihn fortzusetzen. Von den seit der letzten Anzeige (im Jahrbuch 1914) neu vorliegenden Bänden drei bis fünf von Jacobsohns Sammlung ist der früheste für diesen Leserkreis von besonderem Interesse, weil er die Beurteilungen über die wichtigsten Neueinstudierungen des Shakespeare-Zyklus von Max Reinhardt enthält («Sommernachtstraum», «Viel Lärm um nichts», «Hamlet», «Kaufmann», «Lear» — diese mit einer wertvollen Gegenüberstellung des Albert Bassermann'schen und des Schildkraut'schen Lear —, «Romeo und Julia», «Was ihr wollt», «Othello»). Von der Bühnenseite her hat, wie erinnerlich, im Jahrbuch 1914 ein Reinhardt-Offiziosus, der Dramaturg Kahane, ein Bild dieses selben Shakespeare-Zyklus zu geben versucht, so daß sich aus einer Vergleichung der beiden literarischen Darstellungen mit ziemlicher Deutlichkeit das Verhältnis von Absicht und Wirkung der Inszenierungen ablesen läßt. — Der dritte Band bespricht ferner noch «Richard III.» am Königgrätzer Theater; der vierte als einzige Berliner Neustudierung Shakespeares (es war das erste Kriegsjahr) die des «Wintermärchen» bei Reinhardt, bei welcher Jacobsohn sein früheres Urteil über die Dichtung zu ihren Gunsten revidiert; der fünfte «Antonius und Cleopatra» am Königlichen Schauspielhaus («Das Schauspielhaus hielt den Vulkan für einen Gasofen»), «Viel Lärm um Nichts» und den «Sturm» (der «Reinhardt nicht zum poetischen Erlebnis geworden ist») an der Volksbühne, «Macbeth» am Deutschen Theater («Hätte Wegeners Macbeth eine Lady, die ihm gewachsen ist: Reinhardts ‚Macbeth' wäre eine Tat der Theatergeschichte.»)

Mit einer in diesem Literaturzweig nicht üblichen, etwas aufdringlichen Reklame als «unentbehrlich für jeden Theaterinteressenten und Schauspieler» angekündigt, erschienen zwei Schriften mit populärer Absicht von dem zweiten Dramaturgen des Dresdener Hofschauspiels, Dr. Victor Eckert. «*Deutsche Theaterkunst* (*Theorie und Praxis*)»[1]) nennt sich das eine. «Vollständiges Nachschlagebuch für jedermann», behauptet die Reklame. Ein «Nachschlagebuch» ist es nun schon aus dem äußeren Grunde nicht, weil der Autor darauf verzichtet hat, dem Leser das einfachste Mittel zum Nachschlagen an die Hand zu geben, ein Register. Aber auch außerdem hat er es sich nicht eben schwer gemacht. Seinen Stoff teilt er in fünf Abschnitte: Der deutsche Schauspieler, Entwicklungslinien der Oper und ihre Darstellung auf der Bühne, Der Weg vom Buch

[1]) Deutsche Theaterkunst (Theorie und Praxis). Von Victor Eckert. Karlsruhe und Leipzig, Friedrich Gutsch. X + 207 S.

zur Bühne, Lehrwege des Schauspielers, Die maschinellen und elektrischen Einrichtungen moderner Bühnen. Der letzte Abschnitt, der inhaltlich im wesentlichen wohl von dem Freiburger Beleuchtungsinspektor Friedrich In den Birken stammt, ist der beste, da er auf 40 Seiten und an Hand von brauchbaren Abbildungen eine ziemlich lückenlose Zusammenfassung des Wissenswertesten darbietet, wenngleich auch hier von Hagemann bereits in manchem vorgearbeitet ist. Die vorangehenden Abschnitte übertreffen nicht und erreichen teilweise auch nicht an Übersichtlichkeit und Gründlichkeit die entsprechenden Teile in den bereits vorhandenen populären Darstellungen bei Gaehde, Hagemann, im «Goldnen Buch des Theaters» u. ä.

Bedenklicher steht es um die andere Eckert'sche Schrift, die kleiner ist, aber sich anspruchsvoller gibt: «*Die städtische Bühne*»[1]). Was der Titel schon deutlich genug sagt, verspricht das den Büchern beigedruckte Schlagwort noch ausdrücklich: «Aktuell! Umfassendste Darstellung des Theaters in städtischer Regie.» Die Konfusion beginnt gleich hinter dem Titel, beim Dedikationsblatt, das — man möchte annehmen, aus dekorativen Gründen — den Namen Wahnfrieds trägt, ohne die Widmung anders als mit der Verehrung des Verfassers zu begründen. Was hat Wagner und seine Familie, die mit den Bayreuther Festspielen das mächtigste Gegenstück des regulären städtischen Theaters geschaffen haben, mit diesem zu tun? Soll sie (was wohl schwer gelänge) bekehrt werden, so mußte das im Text irgendwo angedeutet oder auf die theoretischen Schriften Wagners Bezug genommen werden, z. B. auf seinen Entwurf der Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen oder auf die Veredelungsgedanken von «Ein Theater in Zürich». (Die Zitierung Wagners S. 49 ist für das Thema ohne Belang.)

Man begegnet in der Abhandlung ganzen Abschnitten, die, wenn sie auch manche hübsche Bemerkung enthalten, mit dem Begriff des städtischen Theaters doch nicht die mindeste Berührung haben, z. B. einer Auseinandersetzung über historische und moderne oder naturalistische und idealisierte Regieart, oder einer relativ breiten Behandlung der Tätigkeit der Meininger (die eher in einer Schrift über das höfische Theater am rechten Ort wären, weil die von Herzog Georg II. geleistete Arbeit in der Tat der schönste und charakteristischste Ausdruck höfischer Theaterkultur im 19. Jahrhundert war und vielleicht für alle Zeit bleibt). Was dagegen den Inhalt auszumachen hätte: eine Geschichte des städtischen Eigenbetriebstheaters und eine Begründung seiner Idee, Darstellung seiner Gegensätze — Vorteile und, sei es, Nachteile — gegenüber anderen Betriebsformen des modernen Theaters, Festlegung der Aufgaben und Arbeitsgrenzen dieses besonderen städtischen Typus — alles das kommt ganz unzureichend zum Ausdruck. Es ist bezeichnend, daß in der fast die Hälfte der Schrift ausfüllenden historischen Einleitung das wichtigste Ereignis, die Übernahme des Mannheimer Theaters in städtische Verwaltung im Jahre 1839, die man als das eigentliche Geburtsdatum des modernen städtischen Eigenregietheaters bezeichnen darf, übergangen wird. Das einschlägige Material, das in Aufsätzen deutscher Stadtbeamten und anderer Spezialisten vorliegt, scheint durchweg unbenutzt geblieben zu sein. Der Ausdruck «Bühnenkünstler» (S. 72) für Bühnenmaler ist bedenklich, Peter Behrens an deren Spitze zu nennen, falsch. Der ausgezeichnete

[1]) Die städtische Bühne. Von Victor Eckert. Karlsruhe und Leipzig, Friedrich Gutsch. 79 S.

Architekt hat in seinem ganzen Leben meines Wissens nur eine Dekoration ausgeführt, die zu Hartlebens «Diogenes»-Fragment für Hagen i. W. Der Name des Malers Orlik (S. 72) ist falsch geschrieben. Stilistisch ist die Arbeit gleichfalls recht lässig. Ich zitiere einige Proben: «Ob es möglich ist, auf der Schaubühne an eine Allgemeinheit sprechen zu können» (S. 13); «der Grundstock für das einsetzende Interesse höheren Orts für diese Kunst» (S. 23); «bei einigermaßen Kenntnis» (S. 33); «es ist der Hauptanziehungspunkt für die große Masse zu einem Schauspieler auf Sexualität begründet» (S. 40). — Hagemann hat in der dritten Auflage seiner «Regie» freimütig bekannt, daß es ihm mit seinem Buch ursprünglich zunächst darauf ankam, sich, da er kein anderes Mittel wußte, «bemerkbar zu machen». Gegen diese Methode bleibt nur so lange nichts einzuwenden, als ein denselben Weg beschreitender Autor wirklich Gewichtiges zur Sache zu sagen weiß.

«*Krieg und Theater*»[1]) heißt eine, dem Gedächtnis des allzufrüh seinem Volksführerberuf entrissenen Ludwig Frank gewidmete Schrift, die Rechtsanwalt Dr. Ludwig Seelig in Mannheim in seiner Eigenschaft als Generalsekretär des Bühnen- und Orchestermitglieder-Kartells verfaßt und die der Allgemeine Deutsche Chorsänger-Verband herausgegeben hat. Seelig, dessen parallele Broschüre «Kulturtheater oder Geschäftstheater» vor einigen Jahren viel Beachtung gefunden hat, beginnt in dieser neuen aktuellen Publikation mit einer Vorrede über die nationale Sendung der deutschen Schaubühne. An ihre Spitze hat er Worte von klassischem Unverstand gesetzt, welche in der Freiburger Kriegstheaterdebatte einem dortigen Stadtverordneten entschlüpft sind: «Der Patriotismus braucht kein Theater.» Ein Überblick über das Theater vor dem Krieg setzt dann die «treibenden Kräfte, die zur Abirrung vom deutschen Theaterideal geführt hatten», die Auswirkungen der Geschäftsnatur des heutigen Theaters auseinander und wirbt mit gleichem Nachdruck wie die frühere Schrift für das Gemeindetheater. Wie wenig verbreitet dieser Typus des in städtischem Eigenbetrieb auf Kosten, aber auch zur Wohlfahrt der Bürgerschaft geführten Theaters ist, welches normalerweise die besten Möglichkeiten zur Verwirklichung der Idee des «Kulturtheaters» darbietet, erhellt aus einer beigefügten Tabelle über die Belastung der deutschen Städte durch ihre Theater, die auch interessante Aufschlüsse über die Ungleichheit des Aufwands der einzelnen Gemeinden gibt. (Da die Hoftheater zumeist keinerlei oder nur geringe Unterstützung von der betreffenden Stadt beziehen, so ist es z. B. möglich, daß zwei ungefähr gleich große, wirtschaftlich ziemlich ähnlich entwickelte Nachbarstädte wie Mannheim und Karlsruhe in ihrem städtischen Jahrestheateraufwand um eine halbe Million differieren konnten.) Bis jetzt sind nur elf deutsche Theater Eigenbetriebstheater, darunter zwei in Baden (Mannheim und Freiburg), ferner zwei in Elsaß-Lothringen (Straßburg und Mülhausen). Daneben gibt es 16 Theater in gemischtem System (ohne Pachterhebung), wie Cöln, Düsseldorf, Duisburg, weiter 38 subventionierte Theater, die keine feste Pacht erheben, und 13, die feste Pacht erheben. Die beiden letzten Abschnitte «Das Theater und der Krieg» und «Das Theater nach dem Krieg» enthalten Material zur Kenntnis des gegenwärtigen Theaterzustandes in Fülle. Der Pessi-

[1]) Ludwig Seelig, Krieg und Theater. Herausgegeben vom Allgemeinen Deutschen Chorsänger-Verband. Mannheim 1914, Verlag desselben. 72 S.

mismus hinsichtlich der Möglichkeit einer Wiedereröffnung der Bühnen, von dem sogar die Deutsche Bühnengenossenschaft zu Kriegsbeginn ergriffen war, hat sich schnell als unbegründet erwiesen. Bemerkenswert, daß gerade namhafte Vertreter der Kirche das Spielen befürwortet, ja, daß sie den Mut gehabt haben, die Aufgaben des Theaters zu denen der Kirche in unmittelbare Parallele zu setzen. Die Not war trotzdem im ersten Kriegsjahr und vor allem bei den unteren Theaterangestellten in Deutschland noch groß genug. Chorsänger-Verband und Ballett-Union haben zwei weitere Tabellen beigesteuert. Sie führen den Nachweis, daß damals gegen 3000 Chormitglieder (das sind 62 vom Hundert der im letzten Friedensspieljahr Beschäftigten) und rund 700 Balletangehörige (das sind etwa 66 vom Hundert) stellenlos waren. Im Schlußkapitel werden die Forderungen von Rechts- und Arbeitsschutz zusammengefaßt, die von dem künftigen Reichstheatergesetz zu erfüllen sein werden, und die nach Seeligs Auffassung in einzelnen Punkten noch über den bereits vorliegenden Entwurf der Regierung hinauszugehen hätten. Im weiteren Verlauf trägt der Verfasser Urteile über die Frage der staatlichen Theaterfürsorge und einige sehr interessante ältere Gutachten über die Notwendigkeit des städtischen Eigenbetriebs der Theater zusammen, die vor 30 Jahren Gustav Freytag, Eduard von Hartmann, Wildenbruch, Anzengruber und andere abgegeben haben.

Alwin Kronacher, der früher am Karlsruher Hoftheater, seit Herbst 1915 am Bremer Stadttheater wirkende Spielleiter, dessen Vortrag «Die Kunst des Regisseurs» ich den verständnisvollsten Äußerungen über das Verhältnis des Regisseurs zum Drama beizähle, hat im gleichen Verlag ein noch kleineres Schriftchen veröffentlicht: «*Dramaturgische Glossen*»[1]): Vom Drama, Vom Regisseur, Vom Schauspieler, Vom Kritiker, Vom ganzen Bau. Kleine Aperçus nur, aber solche eines ernsthaften Menschen: nicht fabrizierte Geistreicheleien, sondern Späne gleichsam, die im Verlauf einer eindringlich geübten Berufsarbeit abfielen.

Von Theateradreßbüchern liegt, bereits im fünften, sechsten und siebenten Jahre, das handliche und äußerst wohlfeile *Deutsche Theateradreßbuch*[2]) vor, welches der Deutsche Bühnenverein mit Personalregistern, sowie Listen der Bühnenschriftsteller und der Uraufführungen herausgibt, als Gegenstück zu dem älteren, üppigeren und kostspieligeren *Deutschen Bühnen-Jahrbuch* der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger.

Das *Amtliche Jahrbuch der kaiserlich königlichen Hoftheater in Wien 1914 bis 15*[3]) enthält neben dem Personalverzeichnis eine Liste über die Tätigkeit des Solopersonals, die beim männlichen zwischen 194- und einmaligem Auftreten, beim weiblichen zwischen 105- und keinmaligem Auftreten variiert. Es wäre wünschenswert, wenn auch andere Bühnen sich über den Grad der Beschäftigung ihrer Mitglieder in ähnlicher Form öffentlich ausweisen würden. Von den elf Neueinstudierungen des Jahres 1913—14 im Schauspiel entfielen

[1]) Alwin Kronacher, Dramaturgische Glossen. Heidelberg [1915], Saturnverlag Hermann Meister. 27 S.

[2]) Deutsches Theateradreßbuch 1915—16. Herausgegeben vom Deutschen Bühnenverein. Berlin W. 15, Oesterheld & Co. 752 S. 836 S.

[3]) Amtliches Jahrbuch der k. k. Hoftheater in Wien für die Spielzeit 1914—15. Wien, Gerold & Co. 152 S.

zwei auf Shakespeare («Romeo und Julia», «Richard II.»). Insgesamt kamen von etwa 330 Vorstellungen Shakespeare am Burgtheater während des ganzen Spieljahrs nur 16 Vorstellungen zu, eine bedenklich schmächtige Ziffer für die erste Schauspielbühne Österreichs, besonders im Vergleich zu derjenigen, die Shakespeare im nämlichen Jahr am Berliner Deutschen Theater erzielte. (An diesem im Kalenderjahr 1913: 64 Abende, im Kalenderjahr 1914: 184 Abende.) Die anderen Klassiker und Nachklassiker schnitten allerdings durchgehend noch ein wenig schlechter an der Wiener Burg ab: Ibsen 15, Schiller 13, Hebbel 12, Goethe 11, Grillparzer 11. Von Lebenden erreichten die Höchstziffern Shaw mit 29, Schnitzler mit 24 Abenden. Angefügt ist ein Verzeichnis der seit Eröffnung des neuen Burgtheaters (1888) aufgeführten Werke. Danach brachten es zwischen 14. Oktober 1888 und 30. Juni 1914 (dem letzten Spieltag vor Kriegsbeginn) auf die meisten Aufführungen von Shakespeare-Werken: «Hamlet» (60), «Sommernachtstraum» (56), «Caesar» (51), «Widerspenstige» (47), «Wintermärchen» (45), «Romeo» (44), «Lear» (41). Versuche mit «Troilus und Cressida» sowie «Antonius und Cleopatra» erzielten je 10, «Maß für Maß» (dessen Première an der Burg erst 1902 war) nur 6 Spielabende.

Max Grube hatte den guten und listigen Einfall, der deutschen Bühne zum Shakespeare-Tag ein neues Shakespeare-Drama, das ein echtes Drama Shakespeares ist, zu bescheren, und zugleich damit einen der hübschesten literarhistorischen Beiträge zu dem Thema: «Unsere Feinde, wie sie einander liebten» der weiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Denn die Szenen, die Max Grube unter dem Titel «*Die Hexe von Orleans*»[1]) aus dem ersten Teil von «Heinrich VI.» herausgeschnitten hat, haben selbst von denjenigen, welchen die selten gespielte Historie auf dem Theater gelegentlich einmal begegnet ist, die wenigsten gesehen, weil sie meistens gestrichen sind: sie fehlen bei Dingelstedt wie Oechelhäuser, und sind doch so starker, von Leidenschaft glühender Shakespeare, daß ihre Belebung, so klein an Umfang sie sind, sich lohnt, zumal die fünf kurzen, voneinander getrennten Szenen, die Grube zusammengeschweißt hat (gelegentlich durch Hinzufügung von einigen unanfechtbar sachlichen Bindesätzen), ein kleines Schauspiel für sich bilden und der Titeldarstellerin dieses klassischen dramatischen Haßgesangs gegen Frankreich eine bedeutende Aufgabe zuweist. «Auf der Grundlage visionärer Autosuggestion aufbauend», meint der Bearbeiter im Vorwort, «findet die Darstellerin der Rolle Gelegenheit, im großen Freskenstil alle Töne eines imponierenden Auftretens, verborgener Sinnlichkeit, der Überredungskunst, der Verzweiflung und furchtbarsten Todesangst und endlich der wildesten Wutausbrüche zu entfesseln.» Grube bedient sich der Schlegel'schen Übersetzung, die an einigen Stellen revidiert ist. Er verwendet sämtliche Pucelle-Szenen mit Ausnahme von zweien: nämlich des Angriffs der Pucelle auf Rouen und dessen Zurückeroberung durch die Engländer (Original III 2), wo bekanntlich nur die vorangehenden Szenen der Kämpfe um Orleans variiert werden, und die Todesszene der beiden Talbots (Original IV 7).

[1]) «Die Hexe von Orleans». Von William Shakespeare. Für die Bühne bearbeitet von Max Grube. Verlag Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. 32 S.

Dr. Ernst Leopold Stahl.

«Verlorene Liebesmüh.»

Neubearbeitung am Hoftheater in Weimar.

«Eine Musterkomödie des feinsten Witzes und des ergötzlichsten Spaßes, echter Urbanität, Poesie und milder, großartiger Ironie» nennt Tieck dieses Lustspiel. Vielleicht etwas überschwenglich, aber es bezeichnet sehr richtig den Charakter dieser Dichtung. Und doch ist es leider bisher ein Stiefkind der deutschen Bühne geblieben, mit der ziemlich hinfälligen Begründung der Theaterleiter, daß es nicht genügend interessiere und nicht wirksam genug sei. Es sei zugestanden, daß es vielleicht eines der schwächeren Lustspiele Shakespeares ist, aus seinen Jugendjahren, und daß alle darin vorkommenden Figuren und Situationen, die er in seinen späteren Lustspielen in vollendeter Weise, gereift durch Erfahrung und Vertiefung, auf die Bretter stellt, hier nur in Ansätzen und gleichsam nur skizziert vor den Beschauer treten. Auch enthält es in der Tat wenig Handlung und viele zeitgemäße Anspielungen und Wortspiele, deren Verständnis wohl zur Zeit ihrer Entstehung mit behaglichem Schmunzeln und kräftigem Lachen quittiert wurde, die dem heutigen Publikum jedoch vollkommen unverständlich sind. Hier habe ich nun versucht, in meiner Bearbeitung kräftig einzugreifen. Die Übersetzung ist die Baudissinsche, mit einigen klareren und präziseren Wendungen Gildemeisters kombiniert und von mir einer sorgfältigen Revision unterzogen. Die beiden Holofernes-Szenen des 3. und 4. Aktes (im Original) habe ich zusammengezogen und stark gestrichen, da sie in ihrer Breite heutzutage ermüdend und befremdlich wirken würden. Aus den 5 Akten des Originals habe ich drei gemacht, habe, wo ich es für notwendig erachtete, rücksichtslos gekürzt, habe dem Schluß des Stückes, der sehr matt ausklingt, einen Epilog, der aus gestrichenen Stellen des Lustspiels sowie Teilen des Epilogs zu «Heinrich VIII.» besteht, angefügt, und siehe da, das Ergebnis war ein graziöses und munteres Lustspiel, das bei seiner Aufführung am Shakespeare-Tage in Weimar sehr gut imstande war, ein Publikum zwei Stunden lang ausgezeichnet zu unterhalten.

Meine szenische Einrichtung basiert auf den Errungenschaften der neuen Shakespeare-Bühne mit einem feststehenden, neutralen Proszenium, deren Vorteile bei allen Stücken mit vielen Verwandlungen, besonders aber bei Werken Shakespeares, sofort in die Augen springen.

Der I. Aufzug ist in 3 Bilder geteilt. Das 1. Bild (Or.: Akt I, Sz. 1) beginnt in einem Renaissancezimmer, welches eine Art Bibliothek darstellt, gefüllt mit Bücherregalen und anderen Requisiten der Gelehrsamkeit und des Studiums. Es steht auf einem Podest von 60 cm, welches den ganzen Abend stehen bleibt, und nimmt einen Teil der Hinterbühne ein. Gespielt wird dieses 1. Bild mit Ausnutzung der ganzen Bühne, so daß die Auftritte und Abgänge rechts und links im Proszenium erfolgen. Das 2. Bild dieses Aufzuges (Or.: Akt I, Sz. 2) erfolgt vor dem neutralen Mittelvorhang, der das Proszenium gegen die Hinterbühne abschließt und während dieser Szene die Möglichkeit eines Umbaues für die nächstfolgende gewährt. Indem sich nun die Bühne verdunkelt, wird ein großer Sessel für Armado in die Mitte, dicht gegen den neutralen Vorhang gestellt, es wird hell und nun erfolgt der Auftritt Armados und Mottes, beide mit vielen Folianten und Büchern beladen. Nach dieser Szene

verdunkelt sich die Bühne wiederum für einen Moment, der Sessel sowie die umherliegenden Bücher werden fortgeschafft, es wird hell, der neutrale Vorhang öffnet sich und zeigt die ausgebaute Hinterbühne, die mit Mauern abgeschlossen ist, in denen sich ein Renaissancegittertor befindet, das zum Park des Königs führt (Or.: Akt II, Sz. 1). Das Ganze ist außerordentlich hell und freundlich gehalten; vorherrschend ist die üppige Vegetation Südfrankreichs. Zum Spielen wird die ganze Bühne benutzt. Der Auftritt der Damen und Boyets erfolgt im Proszenium, der des Königs nebst seinen Hofherren hinten aus dem Park durch das Gittertor. Nach dem Abgang der Herren, welcher wiederum rückwärts erfolgt, umringen die Damen in übermütiger Laune Boyet, necken ihn und fassen schließlich, mit Ausnahme der Prinzessin, seine Hände, drehen ihn lachend im Kreise um sich selbst, lassen ihn plötzlich los und laufen in größter Ausgelassenheit davon. Boyet, außer Atem, fällt durch die kreisende Bewegung auf die Stufen des Podestes und schließt den Akt mit den hervorgestoßenen Worten, halb lachend, halb zürnend: «Die machens mir zu schwer».

Der 2. Akt zerfällt wiederum in 3 Szenen und beginnt (Or.: Akt III, Sz. 1) auf der Hinterbühne, welche jetzt einen Teil des königlichen Parkes darstellt. Die linke Seite ist von einer hohen, mit Laub bewachsenen Mauer begrenzt, dahinter ist ein vorspringendes Haus sichtbar, gleichsam Armados Wohnung markierend. Quer über die ganze Hinterbühne zieht sich eine Art offner Laubengang im Geschmack der Renaissance, der einen freien Ausblick auf Felder und niedrige Hügel eröffnet. Auf der linken Seite der Bühne steht ein plastischer großer Baum, von einer Rundbank umschlossen, auf welcher Armado schreibend sitzt — ihm zu Füßen Motte, frech ein Liedchen pfeifend. Zu diesem Bilde wird nur die Hinterbühne benutzt. Der nächstfolgende Auftritt, enthaltend die Szenen des Originals Akt IV, Sz. 1, 2, und Akt V, Sz. 1, spielt vor dem neutralen Mittelvorhang. Nach dem Abgang der Damen und dem kleinen Monolog Döskopfs erschallt eine längere Jagdfanfare, und schließen sich hier ganz zwanglos die zusammengezogenen Holofernes-Szenen (Or.: Akt IV, Sz. 2, und Akt V, Sz. 1) an. Das 3. Bild (Or.: Akt IV, Sz. 3) spielt auf der Hinterbühne, welche jetzt zu einem dichten Wald umgebaut ist, mit einem dicken Baum in der Mitte, in dessen Zweigen Biron sich vor den drei andern Liebhabern versteckt und von wo er seine witzigen und scharfen Bemerkungen in die schwärmerischen Ergüsse der von Amors Pfeil Getroffenen hineinwirft. Bei seinen Worten: «Auf in den Kampf, ihr tapfern Liebesritter» kommt er mit den andern Herren auf die Vorderbühne, welche sich erhellt, quasi aus dem Rahmen tretend, und wendet sich während seines großen Satzes von den «Frauenaugen» diskret an die anwesenden Damen im Zuschauerraum, sie mit in das Spiel hineinziehend. Hiermit schließt der 2. Akt. Hier findet auch die große Pause statt.

Der 3. Akt hat keine Verwandlung (Or.: Akt V, Sz. 2). Die erhöhte Hinterbühne stellt jetzt einen anderen Teil des Parkes dar. Im Halbkreis stehen kurzgeschnittene Hecken, hinter denselben in einzelnen Gruppen leichte, dünne Bäumchen, sich scharf gegen den sehr hellen Rundhorizont abzeichnend. In der Mitte ein Marmorpostament mit einer antiken Herme, von blühenden Blumenrabatten umkränzt. Auf der linken Seite der Vorderbühne sind vier gepolsterte Hocker, auf welchen die Damen nachher Platz nehmen. Die «Komödie

der neun Recken» findet auf der Hinterbühne statt, während die zuschauende Gesellschaft auf der linken Seite der Bühne, stehend und sitzend, amüsierte Gruppen bildet. Am Schlusse des Stückes, während die Musik leise die Melodie des Kuckucksliedes weiterspielt, tritt Boyet an die Rampe und beginnt den Epilog, während der Hauptvorhang anfängt, sich langsam zu schließen. Die vier Liebespaare, welche jetzt symmetrisch links und rechts dicht hinter Boyet stehen, kommen langsam immer näher zur Mitte, so daß zum Abschluß des Aktes der Vorhang nur einen schmalen Spalt bildet, so daß das hübsche Bild wie in einen Rahmen gefaßt wird. Mit seinem letzten Wort tritt Boyet in den Vorhang zurück, der sich schnell schließt, während die Musik jetzt laut in einem starken Schlußakkord endet.

Die Kostüme waren, mit einigen Modifikationen und Varianten, die der elisabethanischen Zeit, bei Armado ins Groteske gesteigert. Den Kostümen entsprechend muß auch das Benehmen der Darsteller sein — höfisch-elegant, mit vielen Grüßen und graziös-steifen Verneigungen. Über dem ganzen Lustspiel muß eine Art höfisch-vornehme Zeremonie schweben. Nur so wird der Charakter des Werkes gewahrt und die Wirkung der graziösen und liebenswürdigen Wortspiele erhöht.

Um zur Charakteristik der Personen überzugehen, so möchte ich bemerken, daß die meisten nicht zu verfehlen sind. Nur Don Adriano de Armado möchte ich einige eingehendere Worte widmen. Es ist eine Art Don-Quichote-Figur — lang, hager, «mit Waden wie Faden», mit einem französischen Spitzbart, der das Gesicht noch länger macht, kaschierter Glatze mit sehr wenig Haar. Das Kostüm schwarz, spanisch, dazu ein hoher, spitzer Hut. Sein Benehmen ist hochmütig, eingebildet — seine Sprache geziert, sein Gang gravitätisch. Motte dagegen klein und struppig — sein Benehmen ist frech und vorlaut. Der Kontrast zwischen den beiden kommt dadurch scharf und pointiert heraus. — Biron ist ein eleganter Hofmann mit viel Mutterwitz und voll sprudelnder Laune, der nur in der großen Rede über die Frauenaugen ein wenig wärmere Töne anschlägt, während der König einen etwas ernsteren Untergrund hat. Boyets Charakteristik ist in Birons Satz im letzten Akte erschöpfend gegeben. Was die jungen Damen anlangt, so sind es vier ausgelassene junge Mädchen, die zum erstenmal einen Ausflug ohne väterliche Aufsicht unternehmen und sich ihrer frischen Jugend und ihres Lebens erfreuen. Zwischen ihnen und Boyet, der ihnen als eine Art Mentor und Zeremonienmeister mitgegeben ist, herrscht ein freundschaftliches Neckverhältnis. Ihm fehlt jede Autorität, und macht er schließlich gute Miene zu ihrer Ausgelassenheit und ihren Scherzen.

Döskopf ist ein munterer Bauernbursche mit einer kleinen Dosis Dummheit, aber dabei natürlichem Witz. Jaquenetta ein ganz blödes Landmädchen, ewig grienend, mit mollig-schleppender Sprache.

Das Tempo der Aufführung muß, außer den notwendigen Spielpausen, ein außerordentlich flottes sein. Das Ganze muß in einen sonnigen Humor getaucht sein, und dürfte sich die Wirkung des Lustspiels dann von selbst einstellen.

Woldemar Jürgens.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Theatern im Jahre 1917.

Aachen. Macbeth 1. — Othello 2. — Was ihr wollt 1.

Altenburg (*S.-A.*), Herzogl. Hoftheater. Othello 2.

Augsburg. Wie es euch gefällt 1. — Wintermärchen 1.

Ballenstedt, Herzogl. Schauspielhaus. Othello 2 (davon 1 in *Bernburg*).

Barmen. Was ihr wollt 1.

Basel. Romeo 1. — Was ihr wollt 1 (Gastsp. Dt. Th. *Berlin*).

Berlin, Kgl. Schauspielhaus. Antonius und Cleopatra 2.

Berlin, Deutsches Theater. Hamlet 12. — Othello 20. — Sommernachtstraum 4. — Was ihr wollt 1.

Berlin, Theater am Nollendorfplatz. Hamlet 4. — Widerspenstige 3.

Berlin, Volksbühne (Theater am Bülowplatz). Hamlet 8. — Macbeth 15. — Othello 7. — Sommernachtstraum 5. — Was ihr wollt 23. — Wintermärchen 8.

Berlin, Rose-Theater. Romeo 2.

Berlin, Walhalla-Theater. Romeo 3.

Bern. Hamlet 2. — Macbeth 2. — Was ihr wollt 1 (Gastsp. Dt. Th. *Berlin*). — Wie es euch gefällt 3.

Beuthen (*Oberschles.*) Othello 1.

Braunschweig, Herzogl. Hoftheater, Macbeth 4. — Richard III. 4. — Romeo 1.

Bremen. Caesar 5. — Kaufmann 1. — Othello 1. — Was ihr wollt 3. — Wintermärchen 3.

Bremerhaven. Sommernachtstraum 5.

Breslau, Lobe-Theater. Othello 1. — Romeo 12. — Sommernachtstraum 16.

Breslau, Thalia-Theater. Was ihr wollt 13.

Brieg. Widerspenstige 1.

Bromberg. Kaufmann 6. — Was ihr wollt 2.

Brünn. Hamlet 1. — Kaufmann 1.

Chemnitz, Neues Stadttheater. Widerspenstige 3.

Danzig. Kaufmann 3. — Sommernachtstraum 4.

Darmstadt, Großherzogl. Hoftheater. Kaufmann 1. — Romeo 2. — Sommernachtstraum 3. — Was ihr wollt 2. — Widerspenstige 2. — Wie es euch gefällt 3 (Gastsp. d. Stadtth. *Zürich*). — Wintermärchen 2.

Dessau, Herzogl. Hoftheater. Hamlet 1. — Wintermärchen 4.

Dortmund. Hamlet 2. — Lärm um nichts 1. — Macbeth 3.

Dresden, Kgl. Schauspielhaus. Hamlet 2. — Lärm um nichts 1. — Macbeth 1. — Othello 2. — Was ihr wollt 13. — Widerspenstige 1.

Dresden, Albert-Theater. Kaufmann 5.

Duisburg. Wie es euch gefällt 1.

Düsseldorf. Lear 1. — Wie es euch gefällt 3.

Düsseldorf, Schauspielhaus. Hamlet 7. — Sturm 3.

Eisenach. Kaufmann 1. — Othello 2. — Romeo 1. — Was ihr wollt 1.

Elberfeld. Othello 2.

Elster (*Bad*), Kurtheater. Was ihr wollt 1.

Erfurt. Hamlet 3. — Othello 4. — Romeo 5.

Essen (*Ruhr*). Hamlet 8 (davon 1 in *Bochum*).

Flensburg. Lärm um nichts 1. — Sommernachtstraum 3.

Frankfurt am Main, Schauspielhaus. Hamlet 5. — Kaufmann 3. — Lärm um nichts 4. — Othello 1. — Richard III. 1. — Romeo 1. — Was ihr wollt 1. — Widerspenstige 4. — Wie es euch gefällt 6.

Frankfurt a. d. Oder. Kaufmann 5.

Gera (*Reuß*), Fürstl. Hoftheater. Kaufmann 1. — Widerspenstige 2. — Wie es euch gefällt 1.

Gießen. Was ihr wollt 3 (davon 1 in *Marburg,* 1 in *Bad Nauheim*). — Wintermärchen 5.

Görlitz. Othello 3. — Wintermärchen 7.

Gotha, Herzogl. Hoftheater. Sommernachtstraum 2. — Wie es euch gefällt 4.

Göttingen. Hamlet 1.

Graz, Schauspielhaus. Kaufmann 1. — Othello 3.

Graz, Opernhaus. Kaufmann 1.

Guben. Othello 2.

Halle (*Saale*). Irrungen 3. — Lärm um nichts 1. — Othello 2. — Sommernachtstraum 6 (davon 4 Freilichtspiele *Peißnitz*).

Hamburg. Lärm um nichts 2. — Maß für Maß 2. — Sommernachtstraum 2.

Hamburg, Deutsches Schauspielhaus. Lear 10.
Hamburg-Altona. Hamlet 2. — Kaufmann 5. — Lärm um nichts 3. — Maß für Maß 6. — Romeo 1. — Sommernachtstraum 6. — Was ihr wollt 3.
Hanau (*Main*). Othello 1. — Romeo 2.
Hannover, Kgl. Theater. Hamlet 1. — Sommernachtstraum 2. — Widerspenstige 1.
Hannover, Residenztheater. Othello 4.
Heilbronn. Romeo 2.
Hildesheim. Hamlet 4. — Kaufmann 8. — Wintermärchen 6.
Hirschberg (*Schles.*). Othello 1.
Innsbruck. Othello 1. — Widerspenstige 2.
Kaiserslautern. Kaufmann 1. — Othello 1. — Widerspenstige 2.
Karlsruhe (*Baden*), Großherzogl. Hoftheater. Hamlet 1. — Heinrich V. 3. — Kaufmann 3. — Lear 3. — Wie es euch gefällt 4.
Kassel. Lärm um nichts 4. — Wie es euch gefällt 4.
Kattowitz (*Oberschles.*). Kaufmann 1. — Widerspenstige 2.
Kiel. Hamlet 3. — Lärm um nichts 3. — Sommernachtstraum 4.
Kiel, Kleines Theater. Lärm um nichts 1.
Klagenfurth, Jubiläums-Stadttheater. Romeo 2.
Koblenz. Romeo 2.
Koburg. Heinrich IV. Teil 1:3; Teil 2: 1. — Maß für Maß 2. — Wie es euch gefällt 3.
Kolmar (*Els.*). Was ihr wollt 1.
Köln, Schauspielhaus. Heinrich IV. Teil 1:4; Teil 2:4. — Othello 4. — Richard II. 2. — Romeo 5. — Wintermärchen 4.
Köln, Opernhaus. Heinrich IV. Teil 1:2. — Wintermärchen 1.
Kottbus. Kaufmann 3. — Was ihr wollt 3.
Landshut. Othello 1.
Leipzig, Neues Stadttheater. Kaufmann 1. — Maß für Maß 3. — Richard II. 3.
Leipzig, Altes Stadttheater. Hamlet 2. — Kaufmann 3. — Maß für Maß 1. — Richard II. 4. — Romeo 1. — Wie es euch gefällt 5.
Leipzig, Schauspielhaus. Othello 5.
Libau (*Kurland*), Deutsches Theater. Kaufmann 2.
Liegnitz. Othello 2. — Widerspenstige 1.
Linz (*Donau*), Landestheater. Kaufmann 1.
Lübeck. Romeo 2. — Wie es euch gefällt 7.
Luzern. Romeo 2.
Magdeburg. Othello 2.
Mainz. Cymbeline 1. — Hamlet 1. — Wintermärchen 3.
Mannheim, Großherzogl. Hof- und Nationaltheater. Maß für Maß 3. — Othello 3.
Meiningen, Herzogl. Hoftheater. Caesar 2. — Hamlet 3 (davon 1 in *Hildburghausen*).
Metz. Hamlet 2. — Sommernachtstraum 3.
München, Kgl. Hof- und Nationaltheater. Caesar 2. — Hamlet 3. — Lear 3.
München, Kgl. Residenztheater. Maß für Maß 1. — Was ihr wollt 11.
München, Schauspielhaus. Hamlet 7. — Romeo 5.
München, Kammerspiele. Wie es euch gefällt 66. — Wintermärchen 23.
Neustrelitz, Großherzogl. Hoftheater. Othello 1.
Nürnberg. Kaufmann 1.
Offenbach (*Main*). Othello 1.
Oldenburg, Großherzogl. Theater. Kaufmann 1. — Lear 2. — Sommernachtstraum 3.
Posen. Hamlet 7. — Lear 3. — Romeo 3. — Widerspenstige 3.
Potsdam, Kgl. Schauspielhaus. Widerspenstige 4.
Prag, Kgl. Böhm. Landes- und Nationaltheater. Heinrich IV. 1. — Kaufmann 2. — Widerspenstige 3.
Prag, Neues Deutsches Theater. Kaufmann 1.
Reichenberg (*Böhmen*). Kaufmann 2. — Widerspenstige 1.
Rostock. Kaufmann 2. — Lärm um nichts 1.
Saarbrücken. Hamlet 4.
Schaffhausen. Was ihr wollt 2.
Schwerin (*Mecklbg.*), Großherzogl. Theater. Romeo 4. — Was ihr wollt 1.
Stettin. Hamlet 2. — Romeo 1. — Sommernachtstraum 5.
Stockholm, Kgl. Theater. Othello 1.
Stralsund, Neues Stadttheater. Hamlet 3. — Richard III. 1. — Sommernachtstraum 4.
Straßburg (*Elsaß*). Was ihr wollt 7.
Stuttgart, Kgl. Hoftheater. Großes Haus. Hamlet 2. — Othello 1. —

Richard II. 1. — Richard III. 1. — Romeo 1. — Sommernachtstraum 1.
Stuttgart, Kgl. Hoftheater. Kleines Haus. Kaufmann 1. — Was ihr wollt 1. — Wie es euch gefällt 4.
Thorn. Hamlet 2. — Macbeth 3. — Romeo 1. — Sommernachtstraum 3. — Was ihr wollt 2.
Trier. Hamlet 1. — Othello 1. — Romeo 2. — Widerspenstige 1.
Troppau. Romeo 2.
Ulm (*Donau*). Othello 1.
Warschau, Deutsches Theater. Sommernachtstraum 3.
Weimar, Großherzogl. Hoftheater. Hamlet 2. — Verlorne Liebesmüh 2.
Wien, K. K. Hofburgtheater. Kaufmann 2. — Lear 6. — Othello 2. — Richard II. 1. — Richard III. 2. — Romeo 2. — Was ihr wollt 12.
Wien, Neues Stadttheater. Wie es euch gefällt 3 (Gastsp. d. Stadtth. *Zürich*).
Wien, Deutsches Volkstheater. Kaufmann 5. — Widerspenstige 13.
Wien, Volksbühne. Maß für Maß 26. — Romeo 9. — Sommernachtstraum 1.
Wien, Raimund-Theater. Othello 2.
Wiesbaden, Kgl. Theater. Maß für Maß 5. — Othello 5. — Wie es euch gefällt 3.
Würzburg. Othello 1.
Zittau. Hamlet 1. — Wintermärchen 3.
Zürich. Hamlet 2. — Sommernachtstraum 2 (davon 1 Gastsp. Dt. Th. *Berlin*). — Timon 2. — Was ihr wollt 2 (Gastsp. Dt. Th. *Berlin*). — Wie es euch gefällt 1.
Zwickau (*Sa.*). Othello 1.

Nach vorstehender Zusammenstellung sind somit von 123 Theatergesellschaften 25 Shakespeare'sche Werke in 990 Aufführungen zur Darstellung gebracht worden, und zwar verteilen sich diese wie folgt:

Wie es euch gefällt	122	mal	durch	18	Gesellschaften
Was ihr wollt	114	„	„	26	„
Hamlet	111	„	„	34	„
Othello	98	„	„	39	„
Sommernachtstraum	87	„	„	22	„
Romeo und Julia	76	„	„	28	„
Der Kaufmann von Venedig	74	„	„	31	„
Wintermärchen	70	„	„	13	„
Maß für Maß	49	„	„	9	„
Der Widerspenstigen Zähmung	49	„	„	18	„
Macbeth	29	„	„	7	„
König Lear	28	„	„	7	„
Viel Lärm um nichts	22	„	„	11	„
König Richard II.	11	„	„	5	„
König Heinrich IV., Teil 1	10	„	„	4	„
Julius Caesar	9	„	„	3	„
König Richard III.	9	„	„	5	„
König Heinrich IV., Teil 2	6	„	„	3	„
Die Komödie der Irrungen	3	„	„	1	Gesellschaft
König Heinrich V.	3	„	„	1	„
Der Sturm	3	„	„	1	„
Antonius und Cleopatra	2	„	„	1	„
Verlorne Liebesmüh	2	„	„	1	„
Timon von Athen	2	„	„	1	„
Cymbeline	1	„	„	1	„

Leipzig. Dr. Egon Mühlbach.

Zeitschriftenschau 1916/17.

Von

Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Zum geistlichen Drama.

Über das Ostersepulchrum in seinem Verhältnis zu der Architektur des Hochaltars schreibt John K. Bonnell in den *Publications of the Mod. Lang. Association of America* XXXI (N. S. XXIV) 664ff. Unter einem «Sepulchrum» versteht man einen Aufbau, der besonders im Mittelalter in den Kirchen das Grab Christi symbolisch darstellt. Es erscheint zunächst bei der «Depositio Crucis» am Karfreitag und der «Elevatio Crucis» am Ostersonntag. Als nach dem 10. Jahrhundert sich die Trope des Introitus am Ostermorgen (Quem quaeritis) zu einem kleinen Spiel entwickelte, da wurde auch aus dem bis dahin symbolischen Sepulchrum im Altar eine besondere Baulichkeit. Bonnell hat die Texte der Spiele und Tropen der Osterliturgie darauf geprüft, was sie in bezug auf die Form und das Aussehen des Sepulchrums ergeben. Von allen Stücken enthält kaum mehr als die Hälfte irgendwelche Andeutung der Inszenierung. Es ergibt sich, daß Chambers unrecht hat, wenn er behauptet, daß viele Kirchen eine Nische als Sepulchrum gebrauchten und daß nur manchmal das Innere des Sepulchrums betreten wurde. Es muß mehr gewesen sein als ein bloßer Behälter, worein das Kreuz gelegt wurde. Bonnell nimmt an, daß es ein besonderer Altar mit einer Überdachung, eine Nachahmung des Hochalters, gewesen ist. Der Hochaltar selbst war ja nichts anderes als ein Symbol des Grabes Christi. Daher kommt es auch, daß vielfach Private ihre Gräber in Form eines Altars hatten und daß in der bildenden Kunst das Grab Christi oft als ein Bau dargestellt wurde, der beinah oder gänzlich mit einem überdachten Altar übereinstimmte. Auch der «Pageant»-Wagen der Mysterienspiele ist nach Bonnells Meinung eine Nachahmung des Sepulchrums bzw. des Hochaltars.

Der von Kölbing in der *Zeitschr. für vergleich. Literaturgeschichte* N. F. XII 37ff. beigebrachten Parallele zu der Mak-Episode in der Secunda-Pastorum der Towneley-Spiele (John Marriotts Ballade «Archie Armstrang's Aith») fügt Albert S. Cook eine neue hinzu (*Mod. Philology* XIV 11ff.). In Hutchinsons History of the County of Cumberland I 96 wird von einem Thomas

Armstrong erzählt, der sich den Nachforschungen nach einem Schwein, das er gestohlen hatte, in ähnlicher Weise wie Mak entzog. Ob zwischen diesen drei Versionen der Geschichte Beziehungen irgendwelcher Art bestehen, ist ein Problem, das Cook aufstellt, ohne es zu lösen.

Von neueren Geschichtschreibern des Dramas wird die Bezeichnung «Mirakelspiel» häufig auf religiöse Stücke aller Art angewendet. Demgegenüber gibt es nach George R. Coffman (*Public. of the Mod. Lang. Assoc. of Am.* XXXI [N. S. XXIV] 448ff.) zwei Arten von Zeugnissen für den ursprünglichen Gebrauch des Wortes in England vom 13. bis zum 17. Jahrhundert: Erstens das Zeugnis von Kirchenmännern und anderen, deren Interessen nicht hauptsächlich das Drama betrafen und deren Standpunkt deshalb populär und unkritisch war. Zweitens das Zeugnis, das man in Stadt- und Korporationsurkunden und ähnlichen Dokumenten sowie in den Handschriften erhaltener Stücke findet, kurz das Zeugnis solcher, die irgendwelche amtliche Verbindung mit dem Drama hatten und deren Gesichtspunkt kritischer und intelligenter war als der von Laien. Die Untersuchung ergibt, daß sogar die erste Gruppe volkstümlicher Zeugnisse in keiner Weise den Brauch der modernen Historiker des Dramas rechtfertigt und daß die offiziellen Dokumente niemals den Ausdruck «Mirakelspiel» auf zyklische Spiele oder unabhängige religiöse Stücke irgendwelcher Art anwenden. Die Zeugnisse der ersten Gruppe (W. de Wadington, Robert Manning, Chaucer, Pierce the Ploughman, A tretise of miraclis pleyinge und Richard Carew's Survey of Cornwall) werden im einzelnen kritisch beleuchtet.

In *Modern Philology* XIV 1ff. veröffentlichen Iris G. Calderhead und Carleton Brown aus dem Exzerptenbuch des Norfolker Kirchenvorstehers Robert Reynys aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei Dichtungen, von denen die erste, eine Rede von «Delight», das Bruchstück einer Moralität zu sein scheint. Die andere ist offenbar ein Epilog zu einem Mirakelspiel oder einer Moralität und hat den Zweck, den Zuschauern zu danken und sie zu einem «Kirchbier» einzuladen, wie es gerne veranstaltet wurde, um das Geld für die Unkosten der Aufführung zusammenzubringen. Die Sprache des Epilogs zeigt keinen Unterschied von der Sprache des Sammlers. Dagegen enthält die Rede von Delight Spuren eines nördlicheren Dialekts.

«Mankind.»

In einer umfang- und inhaltsreichen Arbeit (Some notes on «Mankind»: *Modern Philology* XIV 45ff. und 293 ff.) bietet W. K. Smart außer Anmerkungen zu einer großen Anzahl einzelner Textstellen einige Beiträge allgemeiner Art. Als Datum der Abfassung bzw. der ersten Aufführung des Stückes sucht er Fastnacht 1471 zu erweisen. Der Ort der Aufführung ist, wie schon Pollard ausführte, in den Landkreisen zu suchen, die sich um die Städte Cambridge und King's Lynn gruppierten. Für die Wahl dieser Orte ist vielleicht die zwischen ihnen bestehende Wasserverbindung durch Cam und Ouse mitentscheidend gewesen. Der Verfasser, der Latein konnte und in naher Beziehung zum Landleben stand, war vielleicht ein Geistlicher in der Nähe von Cambridge; möglicherweise war er auch Jurist, wofür die gute Kenntnis juristischer Ausdrücke spricht. Er hat als erster den Moralitätentypus verweltlicht. Er schrieb um des Stückes willen, erst in zweiter Linie wegen der moralischen und reli-

giösen Lehren. Eine Analyse ergibt, daß das Gerüst des Stückes sehr viel einfacher und längst nicht so theologisch ist wie das anderer Moralitäten. Im ganzen macht «Mankind» den Eindruck einer Pseudomoralität, dessen oberflächlicher Moralitätenrahmen eine Entschuldigung für die Aufführung eines Stückes darbietet, dessen Hauptzweck ist, das Landpublikum mit seinem derben Humor zu unterhalten und Geld in die Taschen der Schauspieler zu bringen. Eine direkte Quelle für das Stück hat Smart nicht gefunden und frühere Forschungsversuche (vgl. Sh.-Jhrb. XLVIII 212, XLIX 178f.) werden beiseite geschoben. Der Verfasser brauchte viel konventionellen Stoff. Eine Reihe von Gedanken in den ernsten Teilen des Stückes hat er mit wörtlichen Anklängen der Bibel entnommen.

«Old Custom.»

In einem «inventory of effects», die dem Grafen von Warwick gehörten (1545—50), wird ein Exemplar eines Stückes «Old Custome» erwähnt (Hist. Mss. Comm. II 102). C. R. Baskervill (*Mod. Philology* XIV 16) hält es für identisch mit einem 1545—47 bei Hofe gegebenen Stücke, dessen «memorandum» A. Feuillerat aus einem Book of the Revels Office (Loseley Ms. 17) veröffentlicht hat (*Modern Language Review* IX 94ff.). Die darin aufgezählten Charaktere sind: scoler, vertue, zele, gent', Insolens diligens; preste, Old blynd Custom; prentes of London, Hunger of Knowledge; Colyer, Thomas of Croydon. Diligens ist wohl der Name von Insolens, der als tugendhafter Charakter posiert, eine häufig in Moralitäten wiederkehrende Figur, während Vertue und Zele zwei verschiedene tugendhafte Charaktere bezeichnen.

«Jack Juggler.»

Der von W. H. Williams ausgesprochenen Vermutung (vgl. Sh.-Jhrb. XLIX 180), daß «Jack Juggler» von demselben Verfasser sei wie «Ralph Roister Doister», pflichtet G. Dudok (*Neophilologus* I 50ff.) auf Grund einer Vergleichung der beiden Prologe, der Methode, der Charaktere und der Sprache durchaus bei. Für die Datierung des Stückes kommt in Betracht, daß «Jack Juggler» nach seiner Meinung mehr als eine Farce ist. Das Stück scheint einen versteckten Angriff auf die katholische Kirche im allgemeinen und die Lehre der Transsubstantiation im besonderen zu enthalten. Dann ist es aber schwerlich zur Zeit einer protestantischen Königin geschrieben, wo die Lehre der Transsubstantiation keine große Rolle spielte, und der Verfasser muß Protestant gewesen sein, was bei Udall zutreffen würde. Wahrscheinlich wurde das Stück im Jahre 1554 geschrieben, nachdem Udall von der Königin Maria aufgefordert worden war, Aufführungen für sie vorzubereiten. Die von Williams hervorgehobenen Beziehungen zu einem Silberdiebstahl werden abgelehnt.

Die Anfänge des romantischen Dramas in England.

In einer Londoner Chronik von Robert Bale aus dem 15. Jahrhundert, deren Handschrift sich im Trinity College zu Dublin (E. 5. 9.) befindet und von Flenley neuerdings gedruckt worden ist (Six Town Chronicles of England) wird die Aufführung eines «play of Eglemour and Degrebelle» in St. Albans (Ende Juni 1444) und eines «play of a knight cleped fflorence» in Bermondsey (August 1444) erwähnt. Bei dem ersteren handelt es sich offenbar um eine Be-

arbeitung der Romanze «Sir Eglamour of Artois». Über den Stoff des zweiten Stückes sind verschiedene Vermutungen geäußert worden (vgl. Miß Bateson in *Scottish Historical Review* I 405). C. R. Baskervill (*Modern Philology* XIV 229ff.) hält «The Tale of Florent» in Gowers Confessio Amantis für die Quelle. Was die Art der Stücke betrifft, so ist nicht ausgeschlossen, daß sie durch Hinzufügung geistlicher Züge den Charakter von Mirakelspielen bekamen. Der Stoff aber war offenbar ursprünglich weltlich und romantisch, und Baskervill nimmt die Stücke zum Anlaß, die Möglichkeit solcher frühen dramatischen Romanzen in England auch sonst noch darzutun. Auf dem Festlande gab es solche Spiele um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts; in Holland und Frankreich lassen sich Stücke rein romantischer Art nachweisen. Bei den engen kirchlichen und kommerziellen Beziehungen zwischen dem Kontinent und England ist es wahrscheinlich, daß die Gattung des romantischen Dramas in England nicht unbekannt blieb. Daß davon sich kaum etwas erhalten hat, kommt daher, daß die Stücke nicht als Literatur zum Lesen angesehen wurden. Die Verachtung der Humanisten und die Feindschaft der Puritaner war solchen Erzeugnissen nicht günstig. Baskervill sucht in seiner Arbeit, von der bisher nur der erste Teil vorliegt, indirekte Zeugnisse für die Entwicklung der Gattung vom «festival celebration» bis zur endgültigen Form mit Dialog und Handlung beizubringen, indem er die Fortdauer gewisser konventioneller Typen im romantischen Drama und namentlich solcher, die den Überlieferungen Englands und Frankreichs gemeinsam sind, nachweist.

Robert Greene.

Im allgemeinen herrscht die Auffassung, daß Greene in seinem «Orlando Furioso» dem Ariost wenig mehr als den Titel und die Namen seiner Charaktere entlehnte. Demgegenüber zeigt Ch. W. Lemmi (*Modern Language Notes* XXXI 440ff.), daß jede Situation bei Greene ihr Analogon bei Ariost hat. Greene war mit dem Gedicht nicht nur im allgemeinen vertraut, sondern er hatte es frisch in der Erinnerung, wenn nicht geradezu aufgeschlagen vor sich, als er 1588—90 sein Stück schrieb.

II. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Elisabeths.

Edmund Spenser.

Spensers Beziehungen zu Dr. John Young, dem späteren Bischof von Rochester, bilden den Gegenstand einer Untersuchung von Percy W. Long (*Publ. of the Mod. Lang. Ass. of Am.* XXXI [N. S. XXIV] 713ff.). Young war headmaster des Pembroke College zu der Zeit, wo Spenser dort war. Vielleicht kannte er Spenser schon aus dessen Schultagen auf der Merchant Taylors School, denn damals gehörte Young zum Kreise des Londoner Bischofs Grindal, der ein Hauptexaminator bei den öffentlichen Schulprüfungen war. 1578 erscheint Spenser als der Sekretär Youngs. Als Grindal und Young in Ungnade fielen, wurde Spenser, wahrscheinlich durch Leicesters Vermittlung, Sekretär bei Lord Grey of Wilton, mit dem er nach Irland ging. Der Einfluß Youngs wird sichtbar in Mother Hubberds Tale (1591), worin die Tierfabel

ähnlich verwendet wird wie in einer Predigt Youngs aus dem Jahre 1575. Auch die moralische Anwendung ist dieselbe. Auf diese Weise läßt sich die Dichtung ungezwungener deuten als wie es durch Greenlaw geschehen ist (vgl. Sh.-Jhrb. XLVII 259f.). Daß Spenser infolge der Tale in Ungnade fiel, ist nicht anzunehmen. Eher wäre das möglich infolge der persönlichen Satire gegen den Bischof Aylmer in der Juli-Ekloge des Schäferkalenders. Auch hier zieht Spenser im Sinne Youngs gegen stolze und ehrgeizige Geistliche zu Felde und tritt nicht nur für Grindal und Young ein, sondern greift den Bischof von London unter dem Namen Morell an (die Puritaner pflegten Aylmer den Namen Morelme zu geben). Auch in der Juli-Ekloge benutzt Spenser mit deutlicher Beziehung auf das Wappen des Bischofs von Rochester ein Motiv, die Sage vom Tode des Aeschylus, das Young in einer Predigt verwertet hatte.

Die Frage, wie Spenser sich zu dem calvinistischen Puritanismus seiner Zeit verhielt, behandelt Frederick Morgan Padelford (*Modern Philology* XIV 31ff.). Wie die meisten englischen Kirchenmänner seiner Generation, bekannte sich Spenser zur calvinistischen Theologie; seine theologischen Ansichten würden den strengsten Puritaner befriedigt haben. Aber gleichzeitig war er ein Fürsprecher und ein Beispiel der Sinnenfreude und des Geisteslebens, die den Ruhm der Renaissance bildeten. Er schätzt den Gelehrten wie den Ritter. So hoch er die Tugend der Keuschheit zu preisen weiß, so lebhaft gibt er seiner sinnlichen Schönheitsfreude Ausdruck. Auch seine Stellung zur Bühne zeigt, daß er selber nicht zu den strengen Puritanern gehört, sondern (ähnlich wie Sidney) den Wert der Komödie zu schätzen weiß. Er ist in der Hauptsache ein Vertreter der Renaissance, wenn auch sein theologisches Bekenntnis ihrem Geist widersprochen haben mag und so eifrig er zeitweise bestrebt war, in seiner Kunst calvinistischen Lehren Ausdruck zu geben (vgl. Sh.-Jb. 49, 261f.).

J. F. Bense (*Neophilologus* I 62ff.) macht es wahrscheinlich, daß unter dem in Miltons «Comus» Vers 822 genannten «Melibœus old» niemand anders als Spenser zu verstehen ist.

Thomas Nashe.

Der Tod von Nashe wird zuerst in Charles Fitzgeffreys «Affaniae» (1601) erwähnt. Aus den Worten:

> Armatam iuveni linguam calamumque tremendum
> (Fulmina bina) prius insidiosa [mors] rapit —

schließt G. C. Moore Smith (*The Times Lit. Suppl.* 10. Mai 1917), daß dem Tode Nashes ein Schlaganfall voranging, der ihn der Sprache und des Gebrauchs der rechten Hand beraubte. Ernest A. Gerrard (*ebendaselbst* 24. Mai 1917) vermutet, daß die Worte nur bildlich gemeint seien. Er hält es für wahrscheinlich, daß Nashe in Great Yarmouth gestorben, wohin er nach dem durch «The Isle of Dogs» erregten Skandal sich flüchtete, um dem Gefängnis zu entgehen, und wo er «Lenten Stuffe» geschrieben hat. Vielleicht finden sich in den dortigen Kirchenbüchern Angaben darüber.

Der Ursprung des Euphuismus.

Einer Besprechung in *The Times Literary Supplement* (vom 11. Januar 1917) zufolge entwickelt Morris W. Croll in seiner neuen Euphues-Ausgabe (Routledge) eine der hergebrachten entgegengesetzte Theorie über die Ent-

stehung des Euphuismus. Nicht so sehr in den Kräften der Renaissance als vielmehr im Mittelalter sind die wesentlichen Quellen des euphuistischen Stils zu suchen. Nach Croll wird der Euphuismus durch die Figuren charakterisiert, die in der antiken und mittelalterlichen Rhetorik als «schemata», besonders als «schemata verborum», bekannt sind, und ist deshalb eher von dort als aus reinen Renaissance-Einflüssen abzuleiten. Wie es endgültig feststeht, daß die zahlreichen Naturgleichnisse im Euphues, die sehr häufig in mittelalterlichen Predigten begegnen, aus den Bestiarien des Mittelalters stammen, so ist auch der Ursprung der euphuistischen Klangfiguren in den rhetorischen Figuren des Mittelalters zu erblicken. Croll weist charakteristische Euphuismen im mittelalterlichen Latein und der mittelalterlichen Volkssprache nach. Eine Anzahl von Beispielen wird aus «Ayenbite» und aus Richard Rolle of Hampole angeführt. Die Predigten von Thomas Lever und Bischof Jewel im ersten Teil des 16. Jahrhunderts werden zitiert, um die Kontinuität dieser mittelalterlichen Tendenz bis zu Lylys Zeit darzutun.

III. Shakespeares Dramen.

«Romeo und Julia.»

In zahlreichen textkritischen Bemerkungen zum ersten und zweiten Akt rechtfertigt H. Logeman (*Neophilologus* I 288ff., II 44ff.) die ältesten Lesarten (Q 2ff. und Ff) gegen spätere Kritiker, deren Konjekturen namentlich auf «First-Quarto-Mania» beruhen. Nur im Falle wirklicher Unverständlichkeit dürfe man von den ältesten Lesarten, unter denen Q 2 Shakespeare am nächsten steht, abweichen. Die Noten beziehen sich auf folgende Stellen: Akt I, Sz. 1, 48, 69 (*washing* statt *swashing*), 73, 76 (*drawn* ist richtig), 96, 119f. (*who* statt *which* auch bei Dingbegriffen), 135 (*humour*), 158 (*to the same* ist nicht unshakespearisch), 217 (*uncharm'd*); Sz. 2, 9 (*fourteen years*: Logeman weist Barrett Wendells Annahme ab, daß Shakespeare einem Wortspiel bei Julias erstem Auftreten zuliebe die Zahl 14 — anstatt 16 bei Brooke — gewählt habe), 14 (*lady of my earth = my lady of earth = landlady = proprietress of the land*), 39, 53 (*broken shin* würde verständlicher sein, wenn es, wie das entsprechende holländische «blauwe scheen», auch *rejected suit* bedeuten könnte); Sz. 3, 42, 72; Sz. 4, 7f. (diese zwei Zeilen, die nur in Q 1 vorkommen, machen den Eindruck eines schwachen Witzes eines Schauspielers gegen den Souffleur und müssen zweifellos gestrichen werden), 47 (*fine wits*), 56 (*Burgomaster* in Q 1 anstatt *alderman* deutet vielleicht auf eine holländische Vorstufe des Shakespeare'schen Dramas, die auch noch andere Zeugnisse annehmen lassen), 77; Sz. 5, 47 (die Variante in Fol. 2—4 «*Her beauty hangs*» hat vielleicht ihren Ursprung in einer Glosse zu Fol. 1, die der Drucker von Fol. 2 benutzte; derartige Glossen lassen sich auch sonst nachweisen, z. B. III 2, 76 und IV 1, 110), 54 (*sight* nicht Vokativ, sondern Akkusativ, *it = its*). Akt II, Sz. 1, 16, 38; Sz. 2, 1 (wenn in «*he jests*» *he* sich auf Mercutio bezieht, so ist Fortdauer von Szene 1 anzunehmen), 101 (*coying* anstatt *more cunning*), 107 (*vow* für *swear*), 178 (für *that lets ... his hand*), 149, 152 (*strife = endeavour* paßt hier durchaus), 189 (es muß nach Brooke heißen: *my ghostly sire's close cell*); Sz. 3, 3

(*fleckled* anstatt *flecked*), 22 (*vice sometime* erklärt sich durch Haplologie = *vice i(s) sometime*), 33 (*stays* anstatt *slays*), 44, 74 (*yet ringing* statt *ring yet*), 85 (*her I love now*), 88 (*that* statt *and*); Sz. 4, 9, 14 (*runne through* statt *shot thorough*), 19, 26 (*phantacies* statt *fantasticoes*), 30, 49, 71 (*my wit faints*), 73 (*our wits ... I am done*), 89 (*a sail, a sail* Worte Romeos), 136 (Hinweis auf Max Försters Erklärung *bawd* = *hare*), 153 (*merchant* = *chap, fellow*), 160 (zur Erklärung des Namens Jack Hinweis auf Karl Sundén, Contributions to the study of Elliptical Words in Modern English; Upsala 1904), 162 und 213 (über die obszöne Bedeutung der Ausdrücke *stainsmate* und *to lay knife aboard*), 223, 232 (nur: *before and apace*); Sz. 5, 13 (*she would* statt *she'ld*), 26, 31.

Hermann Conrads Studie über «Petrarca als Lyriker, verglichen mit seinem größten Schüler, Shakespeare» (*Preuß. Jahrbücher* 166, 376ff.) zeigt, wie das für Petrarcas Kunst typische Sonett I 90 von Shakespeare noch im «Romeo» fast sklavisch nachgeahmt wird, während das nicht allzulange darauf entstandene 75. Sonett Shakespeares den Dichter schon viel freier zeigt. Die Darstellung im «Romeo» ist ein Formen-Exerzitium nach vorliegendem Muster über die Liebestheorie; das spätere Sonett ein selbständiger Gefühlserguß aus der Liebespraxis. Wie erklärt sich dor Unterschied zwischen diesen beiden Darstellungen, die höchstens zwei Jahre auseinander liegen? Nach Conrads Überzeugung ist «Romeo» früh begonnen. Das Studium Petrarcas, das etwa ins Jahr 1588 zu setzen ist, hat Shakespeare zu diesem Stoff hingeleitet; er wollte solch eine vorgestellte Liebe dramatisch gestalten. Diese äußerliche Anregung, der eine innere Erfahrung Shakespeares nicht entsprach, wurde bald durch eine wirklich mächtige Leidenschaft ersetzt. Jene Verse aus dem frühesten Teil des «Romeo» sind aus der Liebesreflexion in Verbindung mit formalem Streben entstanden; Sonett 75 sowie der übrige Teil der dramatischen Liebeshymne (besonders die Gartenszene) flossen aus echter, tiefer Empfindung. Das ist auch der Unterschied zwischen Petrarca'scher Dichtung und legitimer Lyrik.

«Richard III.»

Als eine Gestalt, in deren Charakter der Ausnahmsanspruch mit dem Moment der kongenitalen Beteiligung innig verknüpft und durch dieses motiviert ist, führt Sigmund Freud Shakespeares Richard III. an (*Imago* IV 319f.). Oberflächlich gesehen, bietet sein Monolog («Richard III.» I 1) nur eine frivole Motivierung seiner Haltung. Die psychoanalytische Überlegung ergibt aber, daß der Monolog nicht alles sagt. Er deutet wohl an und überläßt es dem Zuschauer, das Angedeutete auszuführen. «Wenn wir diese Vervollständigung vornehmen, dann kommt die Bitterkeit und Ausführlichkeit, mit der Richard seine Mißgestalt schildert, zu ihrem Recht, und so wird die Gemeinsamkeit klar gemacht, die unsere Sympathie auch für den Bösewicht erzwingt. Es heißt dann: 'Die Natur hat ein schweres Unrecht an mir begangen, indem sie mir die Wohlgestalt versagt hat, welche die Liebe der Menschen gewinnt. Das Leben ist mir eine Entschädigung dafür schuldig, die ich mir holen werde. Ich habe den Anspruch darauf, eine Ausnahme zu sein, mich über die Bedenken hinwegzusetzen, durch die sich andere hindern lassen. Ich darf selbst Unrecht tun, denn an mir ist Unrecht geschehen', — und nun fühlen wir, daß wir selbst so werden könnten wie Richard, ja daß wir es im kleinen Maßstabe bereits sind.»

In einem Aufsatz über die Richard-Anna-Szene in «Richard III.» wendet sich Gertrud Goetze (*Anglia* XLI [N. F. XXIX] 1ff.) gegen diejenigen, die Anna eine stolze Seele nennen (Vershofen) oder die Szene als künstlerisch verfehlt ablehnen (Rümelin). Annas schnelle Umstimmung ist das Kennzeichen einer unedlen Frau. Aus ihren Handlungen ist sie zu erkennen. Ihre Klagen, ihr Jammergeschrei entstammt, ganz klassizistisch, verstandesgemäßer Überlegung, nicht wahrem Schmerz. Sie gibt eine Nachahmung des Schmerzes wie eine geschickte Schauspielerin. Ihre Rolle ist deshalb bald ausgespielt, und sie läßt sich kirren. Die Verliebtheit ihrer Natur wird nur von ihrer Dummheit übertroffen. Richard wendet sich an ihre Sinnlichkeit, ihre Eitelkeit als Weib. Annas Schicksal erweckt auch kein Mitleid: sie will betrogen sein. «Wohl kann Anna nichts für ihre Beschränktheit, nichts für ihren Charakter, also auch nicht für ihr Verderben, aber die Richard-Anna-Szene ist folgerichtig aufgebaut, Annas Eroberung genügend motiviert. Wem ihr Los nicht begründet erscheint, der rechte mit dem Schicksal, das sie unvollkommen schuf; hier, nicht in der dichterischen Fügung der Szene selbst, klafft der Spalt.»

«Der Kaufmann von Venedig.»

Die mannigfachen Begebenheiten des Dramas, das Schicksal Antonios, die Kästchenwahl, die Liebe zwischen Lorenzo und Jessica, das Eidmotiv des Schlußaktes, erkennt Albert Görland (*Zeitschr. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XII 225ff.) als parallele Wendungen des einen Hauptgedankens: «Laßt Euren Willen nicht unter die Geißel des schlangenzüngigen Wortes kommen! Wo Menschen in der Lauterkeit ihres Willens zueinandertreten, da wird ein freier Wechselgang der Taten sie beieinanderhalten.» Antonio gerät in Shylocks Gewalt durch die verschiedene Bedeutung, die beide dem Wortlaut des Schuldscheins beimessen. Schon in der Geschichte von Jakob und den gesprenkelten Schafen hatte Shylock in ähnlicher Weise den Buchstaben der Heiligen Schrift gepreßt, war aber hier von Antonio durchschaut worden. Im entscheidenden Falle aber versagt Antonios Vorsicht; Bassanio dagegen durchschaut den Juden, läßt aber seine Sorge beschwichtigen und wird dadurch an Antonios Schicksal mitschuldig. Auch bei der Kästchenwahl stellt sich die Doppelzüngigkeit des Wortes zwischen die Menschen; Bassanio aber entscheidet nicht nach dem Buchstaben, sondern nach dem Sinn der Worte. Lorenzo und Jessica, die Menschen reines Herzens, sind stärker gebunden als durch Buchstaben und Eide. Im fünften Akt wird das Absurde eines Eides, der äußerlich stärker durch den Buchstaben binden will, als durch die innere Kraft einer starken Liebe schon geschehen war, zu Tode gehetzt. Bei der Kästchenwahl spielt der Zufall in der Person des gütigen, weltweisen Vaters eine Rolle und wendet die Tragödie in die Komödie. Die Tragödie der Schicksalsgegnerschaft zwischen der Bosheit des Buchstabens und der zu engen Menschlichkeit des Gesetzes wird nicht zum Entscheid gebracht.

«Hamlet.»

Über den Unterschied zwischen Shakespeares «Hamlet» und der Amleth-Erzählung des Belleforest sprach Charlotte C. Stopes in der Royal Society of Literature (*Transactions of the Royal Soc. of Lit.* XXXIII 143ff.). Sie ver-

mutet, daß Shakespeare das Original des Belleforest gebraucht hat. Warum ignorierte er die dramatische Möglichkeit der Geschichte, wie sie von Saxo und Belleforest gegeben wurde, und änderte den ganzen Charakterplan, die Situation und die Lösung? Belleforest moralisiert gelegentlich und führt zur Entschuldigung an: «Alles dieses geschah lange, ehe die Lehre Jesu Christi in Dänemark eingeführt wurde.» Dieser Satz gibt den Schlüssel für den Unterschied. Der Dramatiker versetzt die Hamlet-Geschichte in ein christliches Zeitalter, ja in die Gegenwart, wenn er auch die Handlung zu einer Zeit spielen läßt, wo die Norweger noch Einfälle in England machten und sogar Tribut erhoben. Besonders die Art, wie das Christentum den Oheim Hamlets berührt, erforderte die Änderung der Zentralhandlung. Während in der Erzählung Fengon den Horvendille öffentlich, angesichts des Hofes, auf einem Feste tötete, wahrscheinlich in Hamlets Gegenwart, sicherlich so daß er es wußte, mußte in Shakespeares Stück der Oheim ein Christ scheinen, wenn er es auch nicht war. Daher die Heimlichkeit, daher wieder die Einführung des Geistes. Der Geist ist sehr merkwürdig, ein Geist, der wegen seiner Sünden keine Ruhe findet und zum letzten Male sündigt, indem er seinem Rachegefühl frönt. Auch die Einführung der Schauspieler ist eine Folge der Christianisierung Hamlets. Daß er die Gebetsszene nicht benutzt, ebenso. Damit verpaßt er die Gelegenheit zur Rache. Hamlet ersticht seinen Oheim zur Strafe für das Unrecht, das ihm selbst angetan ist, er läßt ihn den Giftbecher leeren für der Mutter Tod, aber der Tod des Vaters bleibt im Grunde ungerächt.

Mrs. Stopes' Schlußgedanke, daß wir Hamlet mit Horatios Augen sehen, kehrt auch in einer Studie von Herbert Eulenberg wieder (*Vossische Zeitung* 5. Febr. 1917), in der Horatio liebevoll als der feinfühlige Freund eines Künstlers, eines Dichters, («wie Hamlet trotz seiner Verschen auf Ophelia bekanntlich gewesen ist») gezeichnet wird. An Eulenbergs Art erinnert Hans Fredersdorffs kleine Skizze «Hamlet und Yorick», die den Gedanken durchführt: alles das, was Hamlet selbst fehlte, aber erstrebte, das fand er in Yorick (*Die Literarische Gesellschaft* [Hamburg] II 301 f.)

Für Gerhard Hilbert (Das Hamlet-Problem. *Konservative Monatsschrift* 74. Jhrg. 43 ff. Okt. 1916) ist Hamlet ein Kind des Glücks, ein Starker, kein Melancholiker, kein Grübler von Geburt. Aber furchtbare Erfahrungen haben ihn verändert, auch innerlich. Hamlet wird zum Grübler, weil er die Kraft und die Fähigkeit zum Glauben verloren hat. Der Wille zum Glauben ist in seiner genialen, selbstsicheren, kraftvollen Persönlichkeit zerbrochen. Mit dem Glauben an die Mutter hat er den Glauben an alles Hohe und Edle verloren. Sein Stolz verbietet ihm, in alter Weise alles gläubig hinzunehmen, er will alles selbst ergründen. Damit aber, daß sein Denken nicht mehr auf einem Glauben beruhen will, wird es souverain. Und das lähmt ihn. Wer zu genau den Ausgang bedenkt, alle Möglichkeiten sich klar macht und berechnet, der wird bedenklich und im kühnen Entschluß gelähmt. Das ist der Unterschied zwischen Fortinbras und Hamlet. Mitten in seinem bodenlosen Unglauben aber findet Hamlet einen andern, höheren Glauben: er fängt an sich als Werkzeug einer höheren Macht zu fühlen. In dem Glauben an die Vorsehung Gottes findet er Ruhe und Halt. Und nun führt er sein Werk zum Ziel, wenn er auch dabei zugrunde geht. Deshalb läßt Shakespeare ihn aus Wittenberg kommen, wo Luther das Wort des Glaubens hatte erschallen lassen. Goethes Wort vom Konflikt

des Unglaubens und Glaubens (Noten zum Divan) könnte Motto und Wegweiser der ganzen Hamlet-Tragödie sein.

Den reflexionskranken Hamlet zeichnet ein Aufsatz von M. Schall (*Der Reichsbote*, Sonntagsbeilage vom 10. und 17. Februar 1917). Warum handelt Hamlet nicht, nachdem er sich den psychologischen Beweis für die Wahrheit der Kunde, die ihm der Geist brachte, verschafft hat? «Du sollst handeln!» gebietet die Pflicht gegen den toten Vater; könnte ihm aber eine höhere Macht nicht einen anderen Wink geben? ... Wird er schuldig, wenn er handelt? Wird er schuldig, wenn er duldet? Die ihm auferlegte Tat hat ihn in der Doppelreflexion gefangen; er fühlt es mehr, als er es weiß, daß die Worte: «Schuldig? — Nichtschuldig?» über seinem Leben stehen. In dieser Seelenstimmung sieht er den König beten. Ein Mörder beugt die Knie, findet vielleicht Gnade, während er gleichsam von schwebenden Schatten, dämmernden Gedanken in die Schuld hineingejagt werden soll. Da wird die Reinheit seines Empfindens befleckt; aus gerechtem Zorn wird Haß, und Rachedurst aus Richterernst. Von dem Augenblick an, da der Held seine erste Tatschuld auf sich geladen, den Polonius getötet hat, ist er innerlich zermalmt. Nun heißt es für ihn: «Es ist nicht und es wird auch nimmer gut.» Sein Verhalten gegen Rosenkranz und Güldenstern grenzt an dämonische Verhärtung. Über der Schuld ist das Auge seiner Seele erblindet; mit krankhafter Zähigkeit aber hält er die Möglichkeit seiner Aufgabe fest, wie immer nur die Möglichkeit. Es ist anzunehmen, daß ihn nach seiner Rückkehr an den dänischen Königshof die Reflexion an einer anderen Stelle ergreift. Er sieht die unmittelbaren und mittelbaren Folgen seiner Tat: den Rachedurst des Laertes, Ophelias Tod. Sollte er, selber mit ungesühnten Verbrechen belastet, noch seiner Aufgabe wert sein, die, menschlich gesprochen, eine heilige ist? Da neigt sich sein Haupt wie reife Ähren unter der Last seiner Vergehen, seine Seele geht dem Richter entgegen; er nimmt die Forderung des Laertes an. Nach gesühnter Schuld atmet er frei und, vom Ewigen bereits ergriffen, bricht er die unendliche Reflexion durch die Tat. — Hamlet steht auf dem Wege zum Wahnsinn. Aber Shakespeare läßt seinen Helden der Klippe des Wahnsinns entgehen, an der ein anderer Reflexionskranker des modernen Dramas, Ibsens Julian Apostata, strandet.

«Troilus und Cressida.»

Die letzte der zahlreichen Shakespeare-Studien, die Hermann Conrad in den *Preußischen Jahrbüchern* veröffentlicht hat, ist eine «Rettung» von «Troilus und Cressida» (CLXIX 22ff., 199ff.). Er unterscheidet in dem Stücke, das weder Travestie noch Parodie ist, mehrere Entwicklungsstufen. Die jugendliche Liebeshandlung stammt aus der Zeit nach dem Bruch mit der dunklen Dame (um 1593). An die Stelle der Chaucer'schen Creseyde setzte Shakespeares Zorn seine Geliebte und befreite sich damit von dem innern Druck. Dann wandte er sich der Viola zu: «Was Ihr wollt» gehört in die unmittelbare Nähe von «Troilus». Die 1594 entstandenen Partien wurden zum Teil 1602 in der Absicht überarbeitet, den Trojanischen Krieg mehr zur Geltung zu bringen. Den Mittelpunkt der jugendlichen Kriegsgeschichte, die in Anlehnung an mittelalterliche Troja-Erzählungen (Lydgate, Troy Book) entstand, bildet die rein menschliche und doch so edle Heldengestalt des Hektor. Aber auch mit diesem Hektorspiel war das Stück kein volles Drama: das war der zweite

Grund, weshalb der Dichter 1594 seine Manuskripte liegen ließ. Erst nach der Seelenrevolution des Dichters war in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts der Boden zur Vollendung des Kunstwerks bereitet. Dem Gerechtigkeitstriebe des Dichters entsprang der glückliche Gedanke, den Mörder des großen Hektor vor seiner Vernichtungstat moralisch selbst zu vernichten. So entstand das ganz originale Ulysses-Achilles-Spiel, zu dem weder Homer noch die mittelalterlichen Quellen den geringsten Anhalt boten. Allerdings hat Shakespeare die Charaktere der Griechenfürsten Ulysses und Nestor Homer nachgezeichnet; das zweite Buch der Ilias war, vielleicht in Chapmans Übersetzung, die Quelle. Daher stammt auch Thersites, bei Shakespeare ein karikierendes Seitenbild zu Achill. Die Szene, die sich auf die Auslieferung Helenas bezieht, ist ebenfalls durch Homer angeregt, aber Shakespeare hat die Sache umgekehrt: die Griechen fordern von Priamus die Rückgabe, um dem Krieg ein Ende zu machen. Für die Beratung benutzte Shakespeare eine mittelalterliche Quelle (Lydgate, II. Buch), die sich allerdings auf den Raub der Hesione bezieht. Der Prolog weist nach Stil und Metrik auf eine fremde Hand. — Der Vorwurf des Pessimismus ist dem Stücke gemacht worden. Gewiß ist der Pessimismus als ungemischt einseitige Lebensanschauung falsch. Die Herrschermacht des Idealismus muß ihn überwinden. In Dramen wie «Ödipus» und «Hamlet» wird der tiefe Pessimismus durch den Idealismus ihres Schöpfers überwunden. Eine ähnliche Wirkung geht von «Troilus und Cressida» aus, wenn auch die einheitliche Wirkung jener beiden genannten Kunstwerke fehlt. Hier sind zwei Tragödien verknüpft, die Hektor- und die Troilus-Tragödie. Sie sind nur lose miteinander verbunden, sozusagen durch die Personalunion der Gleichzeitigkeit, wie denn überhaupt der Bau dieses und mancher anderen Dramen Shakespeares preisgegeben werden muß. Der Pessimismus wird durch den Idealismus dieser beiden Gestalten überwunden, zu denen sich noch Ulysses gesellt, der mit dem Hektor-Spiel durch das Gegenspiel beider Helden gegen Achilles verknüpft ist.

Die von J. H. Hanford (*Studies in Philology*, Univ. of North Carolina XIII 2) ausgesprochene Vermutung, Shakespeare habe zur Vorbereitung für «Troilus und Cressida» Plato gelesen, um eine Atmosphäre oder wenigstens einen Anflug von griechischer Philosophie in das griechische Stück zu bringen, wird von H. Nohl (*Wochenschrift für klassische Philologie* 34, 175ff.) abgelehnt. «Bei Plato gewinnt man durch das Schauen in die Seele des andern Selbsterkenntnis, bei Shakespeare genießt man seine eigne Tüchtigkeit nur dadurch, daß sie sich in der Seele des andern abspiegelt — gibt es etwas Unplatonischeres? Ich meine, diese [von Hanford hervorgehobenen] lumina des Plato haben sich durch tausend Kanäle in die lateinische, mittelalterliche und Renaissanceliteratur ergossen, und Shakespeare hat sie in irgendeinem Moraltraktat gefunden. Daß er aber, um seinem Stücke ein historisches Kolorit zu geben, es für nötig befunden haben sollte, sich durch Platos Staat hindurchzuarbeiten, wird dem ein wunderlicher Gedanke erscheinen, der bedenkt, mit welcher Unbefangenheit Shakespeare aus den Griechenhelden Ritter und Narren seiner Zeit macht.»

«Macbeth.»

Gelegentlich erkranken Menschen gerade dann, wenn ihnen ein tief begründeter und langgehegter Wunsch in Erfüllung gegangen ist. Das steht

scheinbar in Widerspruch zu dem Satz, daß die Menschen infolge der Versagung neurotisch erkranken. Der Widerspruch ist nicht unlösbar, es gibt eine äußerliche und eine innere Versagung. Gewöhnlich sind es Gewissensmächte, welche der Person verbieten, aus der glücklichen realen Veränderung den lange erhofften Gewinn zu ziehen. Als einer Person, die nach erreichtem Erfolge zerbricht, nachdem sie mit unbeirrter Energie um ihn gerungen hat, widmet Sigmund Freud der Lady Macbeth eine psychoanalytische Studie (*Imago* IV 323ff.). Vor der Tat ist kein Schwanken und kein Anzeichen eines inneren Kampfes in ihr. Dem Mordvorsatz will sie sogar ihre Weiblichkeit opfern, ohne zu erwägen, welche entscheidende Rolle dieser Weiblichkeit zufallen muß, wenn es dann gelten soll, das durch Verbrechen erreichte Ziel ihres Ehrgeizes zu behaupten. Noch in der Bankettszene behält sie allein die Besinnung. Dann entschwindet sie und tritt erst in V 1 als Somnambule wieder auf. Die Reue scheint sie niedergeworfen zu haben. Dann stirbt sie. Was hat ihren Charakter zerbrochen, der aus härtestem Metall geschmiedet erschien? Ist's die Enttäuschung, das andere Gesicht, das die vollzogene Tat zeigt? Sollen wir auch in Lady Macbeth ein ursprünglich weiches und weiblich mildes Seelenleben annehmen, das sie zu einer solchen Konzentration und Hochspannung emporgetrieben hat, der keine Ausdauer beschieden war? Es ist nach Freuds Ansicht unmöglich, hier eine Entscheidung zu treffen. Der Stoff des Dramas bot Anspielungen auf die Situation bei seiner Entstehungszeit. Die jungfräuliche Königin mußte den Schottenkönig, den Sohn der von ihr hingerichteten Maria Stuart, ihren Nachfolger werden lassen. Die Thronbesteigung Jakobs war wie eine Demonstration des Fluches der Unfruchtbarkeit und der Segnung der fortlaufenden Generation. Auf diesen nämlichen Gegensatz ist die Entwicklung in Shakespeares «Macbeth» eingestellt. Macbeth soll selbst König werden, dem Banquo aber wird verheißen, daß seine Kinder die Krone überkommen sollen. Gegen diesen Schicksalsspruch empört sich Macbeth. Er will auch Gründer einer Dynastie sein. In dieser Erwartung wird er getäuscht. In dem Ausruf Macduffs IV 3: «Er hat keine Kinder!» wird vielleicht das tiefste Motiv bloßgelegt, das sowohl Macbeth weit über seine Natur hinausdrängt als auch den Charakter der harten Frau an seiner einzig schwachen Stelle trifft. Von hier aus gesehen, ist das ganze Stück mit Beziehungen auf das Vater-Kinder-Verhältnis durchsetzt. Duncans Mord ist gleichsam ein Vatermord. In Banquo tötet Macbeth einen Vater, der Sohn entgeht ihm; bei Macduff tötet er die Kinder, der Vater entgeht ihm. In der Beschwörungsszene das blutige und das gekrönte Kind, der ungeborene Rächer Macduff sind weitere derartige Motive. Es wäre eine poetische Gerechtigkeit, wenn Macbeths Verbrechen gegen die Heiligkeit der Generation, Lady Macbeths Entweibung mit dem Fluch der Kinderlosigkeit gestraft würden. Das einzige, was dem widerspricht, ist die rasche Entwicklung der Tragödie. In den wenigen Tagen läßt sich der Umschwung im Charakter Macbeths und der Lady nicht motivieren. Es fehlt die Zeit, innerhalb welcher die fortgesetzte Enttäuschung der Kinderhoffnung das Weib zermürben und den Mann in trotzige Raserei treiben könnte. Die Verkürzung der Zeitfolge, die man sonst dem Dichter wohl zubilligen kann, hebt hier die kausale Verknüpfung auf. — Freud schließt seine Ausführungen mit einem Hinweis auf eine Arbeit von Ludwig Jekels, der ein Stück Shakespeare'scher Technik darin zu erkennen glaubt, daß der Dichter häufig einen

Charakter in zwei Personen zerlegt, von denen dann jede nur unvollständig begreiflich erscheint, solange man sie nicht mit der andern wiederum zur Einheit zusammensetzt. Vielleicht ist das auch auf Lady Macbeth anzuwenden. Die Angstkeime Macbeths in der Mordnacht gelangen nicht bei ihm selber, sondern bei der Lady zur Entwicklung.

IV. Die Gedichte Shakespeares.

In seinem Beitrag zu den *Shakespeare Studies* by Members .... of the University of Wisconsin, 1916, S. 201ff., gibt Arthur Beatty die Resultate einer interessanten Untersuchung über das Verhältnis der Sonette zu den Dramen Shakespeares bekannt. Er hat die Dramen nach Stellen durchforscht, die durch ihre Methode und Struktur den Sonetten nahestehen. Er definiert das Sonett als lyrische Dichtung, die durch betrachtenden und reflektierenden Gedankengehalt beschwert ist und dessen äußere Form mit der inneren übereinstimmt. Der Grundgedanke eines Sonetts wird gewöhnlich in drei Stufen vorgetragen und dann in den Schlußzeilen kurz zusammengefaßt. Das ist der Haupttypus, neben dem sich noch zwei andere finden. Beatty hat in Dramen im ganzen 47 Beispiele gefunden, von denen 11 die reine Sonettform haben, während die übrigen 36 in Blankvers oder Prosa die Sonettstruktur in der Art zeigen, wie der Gedanke vorgebracht wird. Die Liste dieser Stellen ergibt deutlich drei Perioden: 1. 1589—96 (23 Beispiele, darunter die richtigen Sonette), 2. 1602—07 (15 Stellen), und zwischen diese Hauptperioden eingeschoben 3. 1596—99 (6 Beispiele). Das spricht einerseits für diejenigen, die für eine frühe Entstehungszeit der Sonette eintreten und den Grafen Southampton für W. H. ansehen. Die Sonettmode erreichte in der Zeit von 1589—96 ihren Höhepunkt. Andererseits haben auch die recht, die eine spätere Abfassungszeit vermuten. Die ganze Liste beweist, daß die Sonette während einer beträchtlichen Zahl von Jahren geschrieben wurden. Ferner zeigt sich, daß der Sonettstil mit bestimmten Charakteren verknüpft ist. Proteus ist ein Beispiel für die leichte und melodiöse Art der frühen Sonette, Hamlet, Othello, Macbeth, Troilus für die reife Lyrik. Eine engere stoffliche Beziehung zwischen den Dramen und Sonetten besteht nicht. Sehr auffallend ist, daß mit dem Jahr 1609, dem Datum der Thorpe'schen Veröffentlichung, die Sonettgewohnheit fast völlig aufhört. Der Parallelismus zwischen Dramen und Sonetten, der sich also nur über die Zeit von 1591—1609 erstreckt, kann kaum zufällig sein, sondern muß seinen Grund tief in dem geistigen und moralischen Wesen des Dichters haben.

Ein Vergleich zwischen der Benson'schen Sonettenausgabe von 1640 mit der Thorpe'schen von 1609 ergibt, daß die Ausgabe von 1640 sich zwar in der Anordnung der Sonette und durch das Fehlen von 8 Nummern von der früheren unterscheidet, daß aber der Text der Sonette ganz offenbar auf den Druck von 1609 zurückgeht und daß Sidney Lees Annahme, daß dem neuen Herausgeber die frühere Ausgabe unbekannt war und er seine Ausgabe auf Grund einer handschriftlichen Sammlung veröffentlichte, nicht zutreffen kann. Über das Prinzip der Neuordnung der Sonette und das Fehlen von 8 Stücken kann Raymond Macdonald Alden (*Modern Philology* XIV 17ff.) nicht mehr als Vermutungen äußern.

V. Shakespeares Persönlichkeit und Kunst.

Shakespeares Religion.

In einem Aufsatz über Shakespeare und die Bibel führt W. Vollert (*Neue kirchliche Zeitschrift* XXVII 299ff.) aus, daß das Formalprinzip des Protestantismus, alles auf die Bibel zu gründen, was sich in Glaubensfragen behaupten läßt, sich dadurch bei dem Dichter bestätigt findet, daß die wichtigsten Lehren der Bibel in den Dramen dargelegt werden. Von einer Berufung auf die Tradition oder dem ähnliches findet sich nichts. Die Bibel gilt als solche und allein als solche ohne weiteres als maßgebend. Aber Shakespeare ist auch ein Vertreter des Materialprinzips von der Rechtfertigung des Sünders aus Glauben durch die Gnade Gottes in Christo, wie sie uns die Bibel, Gottes Wort, offenbart. Beweis dafür sind die zahlreichen Stellen, die von dem allgemeinen Sündenverderben des Menschengeschlechts, von der Gnade und der Reue, von der Erlösung durch den Weltheiland und vom Glauben handeln. Der Gedanke, daß Gott das Unrecht straft und dem Recht zum Sieg verhilft, kehrt in allen Trauerspielen unzählige Male wieder. Das ist Glaube, ebenso wie die Überzeugung von der Unsterblichkeit der Seele und einem Jenseits. Die Lehre von der Rechtfertigung aus dem Glauben ist Stern und Kern der Werke Shakespeares.

Auf der anderen Seite macht Richard v. Kralik in einem Schriftchen über Shakespeare und den Weltkrieg es sich hauptsächlich zur Aufgabe, nachzuweisen, daß der Dichter vollkommen auf katholischem Standpunkt steht (*Der Weltkrieg*, hrg. vom Sekretariat sozialer Studentenarbeit, Nr. 85).

Zur Technik Shakespeares.

Eine Untersuchung über die Funktion der Lieder in Shakespeares Dramen faßt John Robert Moore (*Shakespeare Studies*, University of Wisconsin, S. 78ff.) folgendermaßen zusammen: Shakespeare war der erste elisabethanische Dramatiker, der von dem Liede zu dramatischen Zwecken systematischen Gebrauch machte. Er verwandte Lieder in allen Stücken mit Ausnahme von neun, von denen mehrere wenigstens zum Teil von anderer Hand sind. Seine Lieder sind mit dem übrigen Text untrennbar verbunden und in den Dialog, wenn nicht in die Handlung aufs engste eingebettet. Sie dienen zur feinen, entzückenden Zeichnung der menschlichen Natur, zur Bereicherung der Szene oder der Atmosphäre, zum Ausdruck von Gedanken und Stimmungen, die in den Reden nicht zur Geltung kommen können, zur Motivierung der Handlung, zur Erhöhung der Gemütserregung und zur Vorbereitung des Kommenden. In wenigstens einem Falle lenkt das Lied unsere Einbildungskraft nicht nur auf den nächsten Auftritt oder Akt, sondern über das Ende des Stückes hinaus in die noch unenthüllte Zukunft. Ariel, der während der Handlung des «Sturm» den Umständen der Lage entsprechend tatsächlich nicht frei ist, darf, nachdem ihm Prospero die Freiheit versprochen, uns einen flüchtigen Blick in sein zukünftiges Geisterleben tun lassen (V 1, 188ff.).

In Shakespeares Dichtungen stößt man gelegentlich auf Reime, durch die ein Wort mit männlicher Endung an eines mit weiblicher Endung gebunden wird, wie z. B.: posterity-: obscúrity («Venus und Adonis», Stanze 127), reso-

luti-ón: abso-lútion: disso-lútion («Raub der Lukrezia», St. 50), love to thee: melan-chóly (Sonett 45). Auch bei andern Dichtern, wie Jonson, Chapman usw., begegnet man solchen «hermaphroditischen» Reimen, so daß von einem zufälligen Irrtum nicht die Rede sein kann. Dem Ursprung und der Geschichte dieser Reimart in der «heroic verse»-Dichtung geht R. E. Neil Dodge in den *Shakespeare Studies* (University of Wisconsin) 174ff. nach. Chaucers «Canterbury Tales» sind im Original ganz frei von solchen Reimen. In späteren Chaucer-Ausgaben (wie Thynne 1532) finden sie sich aber so häufig, daß man Chaucer für einen Hauptvertreter dieser Manier ansehen müßte. Diese Beobachtung läßt schließen, daß sie ihren Ursprung in der nach Chaucer einsetzenden englischen Akzentwandlung und der sich daran schließenden Reimverwirrung hat. In ähnlicher Weise ist Tottels Miscellany für derartige Reime bei Wyatt verantwortlich. Bei Surrey, Grimald, Googe und Gascoigne findet sich die Reimart nicht. Spenser verwertet sie (am wenigsten im Schäferkalender) offenbar wegen ihres archaistischen Charakters. Sein Einfluß wirkte auf Watson, Barnfield und Fairfax. Daniel hält sich so gut wie frei, desgleichen Drayton. Donne zeigt solche Reime in seinen Jugendwerken, und bei Chapman spielen sie bis zum Jahre 1598 eine besonders große Rolle. Vom Jahre 1600 stirbt die hermaphroditische Reimmanier in der englischen Dichtung ab.

Zur Shakespeare-Ästhetik.

In eingehender Weise setzt sich Max J. Wolff in der *Internationalen Monatsschrift* XI 995ff. (Mai 1917) mit Walzels Aufsatz über Shakespeares dramatische Baukunst im Sh.-Jahrb. LII auseinander und untersucht, ob bei dem Drama des 16. Jahrhunderts von einem Einfluß des Barocks geredet werden darf. In Italien lehnten sich Tragödie und Komödie sklavisch an die antiken Vorbilder an. In Frankreich herrschte auf beiden Gebieten zunächst Nachahmung der Italiener. Die mittelalterliche Kombinationsbühne, die eine freiere Gestaltung zuließ, wird allmählich verdrängt. Wenn eine Entwicklung zu konstatieren ist, so geht sie in umgekehrter Richtung, auf strengere Anspannung der Form. In Italien und Frankreich ist ein Einfluß des Barocks auf die dramatische Technik nicht erkennbar. In England gab es zwar eine klassizistische Richtung, die erheblichen Einfluß auf das englische Drama ausübte, aber die eigentlichen Wurzeln der elisabethanischen Tragödie und Komödie liegen in der aus dem Mittelalter übernommenen Volksbühne. In den Werken für diese herrscht die unbeschränkteste Freiheit und Regellosigkeit. In Anlehnung an die klassizistische Richtung drängen Dichter wie Marlowe und Kyd alles Überflüssige und Nebensächliche energisch zurück und suchen die Handlung einheitlich zu gestalten. Das *chronicle play* stirbt allmählich ab. Auch in England verläuft also die Entwicklung umgekehrt von einer offneren zu einer geschlossneren Form. Shakepeare huldigt der offnen Form. Er hielt am nationalen Stil fest, allerdings mit Schwankungen nach einer größeren Anspannung oder Entspannung der Form. «Romeo», «Richard III.», «Othello», «Macbeth» und «Coriolan» zeigen größere Anspannung, «Hamlet», «Lear» und «Antonius» eine stärkere Lockerung. Ähnlich bei den Komödien. Die erste («Irrungen») und die letzte («Sturm») sind die relativ am meisten gebundenen. Shakespeare teilt mit den Zeitgenossen den ungebundenen Stil, aber auch den Zug, diese Ungebundenheit so weit zu beschränken, daß die dramatische Wirkung sich

nicht verflüchtigt. Die Freiheit blieb, aber die Willkür der älteren Zeit mußte verschwinden.

Der Übergang von der einen Stilart zur andern scheint aber auch begrifflich unmöglich, solange die dramatische Kunst sich naturgemäß aus sich selber entwickelt und nicht durch äußere Einflüsse aus ihrer Bahn gelenkt wird. Der Stil bei Shakespeare ist keine Sache der Überlegung und der freien Wahl, sondern das Werk innerer und äußerer Notwendigkeiten. Unter ihnen steht die Bühne an erster Stelle. Die Gestalt der Bühne zog auch die des Kunstwerks nach sich. Der feststehende, unveränderliche einheitliche Schauplatz führte zu einer einfachen Gestaltung des Dramas, zu dem geschlossenen Stil. Eine Bühne mit unbegrenzter Wandlungsfähigkeit ist Voraussetzung des offnen Stils. Die Wechselbühne kann die Ereignisse bildlich darstellen, gleichgültig wo sie sich begeben. Die Einheitsbühne kann nur vorführen, was gerade an dem einen Ort sich ereignet. Alles übrige bleibt der Erzählung überlassen. Handlung und Erzählung sind die beiden Darstellungsmöglichkeiten des Dramas, und dadurch, daß es zwei Darstellungsarten besitzt, unterscheidet es sich von den bildenden Künsten, die nur über eine verfügen. Die Ausdrücke «offner» und «geschlossner Stil» bezeichnen hier Unterschiede innerhalb derselben Darstellungsart, im Drama dagegen zwei verschiedene Darstellungsarten. Bei den bildenden Künsten ist der Stilwechsel Werk der naturgemäßen Entwicklung, im Drama bedeutet der Stilwechsel einen Bruch mit der Vergangenheit, Preisgabe der Überlieferung. Eine Verbindung zwischen den beiden Stilen gibt es nicht. Innerhalb des einmal vorhandenen Stils strebt das Drama nach Befestigung der Form. Wenn das überall erfolgt, so muß das aus dem Wesen des Dramas selber folgen. — Gemeinsam in der Entwicklung der bildenden Kunst und des Dramas ist die allmählich stärkere Bewertung der Technik, später ihr Überwiegen über den Gehalt. Doch äußert sich derselbe Zug bei den bildenden Künsten und dem Drama in grundverschiedener Weise: beim Drama in Anspannung, bei der bildenden Kunst in Lockerung des Stils.

Der Höhepunkt der Technik und der Höhepunkt der Kunst fallen gewöhnlich nicht zusammen. In der Steigerung der Kunstfertigkeit kann man ein Zeichen oder ein Vorzeichen des Verfalls der Kunst sehen. Darauf beruhen die «Mängel» bei Shakespeare, der vielfach den Höhepunkt der Technik noch nicht erreicht hat und in dessen Stücken sich Unfertigkeiten finden, die sich noch durch die Nähe des alten Volksstücks erklären. Nicht immer ist ihm die Übertragung der epischen Form in die dramatische völlig gelungen. Manchmal schweift er von der Hauptsache ab, der Fortschritt der Handlung stockt, er verliert die «dramatische Linie» aus den Augen. Z. B. in «Antonius und Kleopatra», wo die Charakterzeichnung doch nicht auf Kosten der Handlung geschehen darf, unter Preisgabe des dramatischen Fortschritts. Mit dem Einfluß des Barocks haben die «Mängel» Shakespeares nichts zu tun. Sie erklären sich aus dem überschnellen Wachstum des elisabethanischen Dramas, das die Eierschalen des alten Volksstücks noch nicht völlig abgestreift hat. Das Barock käme nur dann in Frage, wenn man in dieser Kunstrichtung eine volkstümliche Reaktion gegen den strengen Klassizismus der Renaissance erblicken könnte. Dann wäre die Stilentspannung in den bildenden Künsten und der offne Stil des englischen Dramas zurückzuführen auf die Volkstümlichkeit.

Eine sehr lesenswerte Abhandlung über das Ergreifende, das «Pathos»

bei Shakespeare bildet der Beitrag von J. F. A. Pyre zu den *Shakespeare Studies* der Universität Wisconsin (S. 36ff.). Nachdem der Begriff «Pathos» unter Abgrenzung gegen die Nachbarbegriffe der «Melancholie» und des Erhabenen scharf definiert ist, wird das «Ergreifende» in Shakespeares Dramen einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Das Lebensalter, das Shakespeare am meisten damit verknüpft, ist die Kindheit und die frühe Jugendzeit. Das Alter wird weniger häufig damit in Verbindung gesetzt, doch gibt gerade hier Shakespeare eines der großartigsten Beispiele: das Pathos des Alters bei Lear. Die Hauptquelle seines Pathos fand Shakespeare immer mehr in seinen Frauengestalten; als besonders charakteristischer Zug wird hervorgehoben, daß die rührenden Frauen gewöhnlich mutterlos sind. Shakespeare verknüpft ferner das Pathos mit gewissen geistigen Beschäftigungen, mit Lesen, Musikhören, Betrachtung, Freundesgespräch. Musik und Blumen bilden wiederholt die begleitenden Nebenumstände, ebenso der Schlaf, das Ebenbild des Todes, und das Erwachen aus dem Schlaf. Im Bau des Dramas hat das Pathos eine bestimmte Stelle. Nie läßt Shakespeare ein Stück in Rührung ausklingen. Der hauptsächliche Ort für Entwicklung von Pathos ist der vierte Akt, wo es als Vorbereitung und Gegensatz zu der größeren Bewegung des Schlußakts dient. Wie im einzelnen dargetan wird, gewann Shakespeare in seinen Komödien und Historien allmählich die Herrschaft über die Elemente des Pathos sowie die Kenntnis ihrer wirksamsten Verwertung in dem dramatischen Schema, das er seinen späteren Tragödien zugrunde legte.

In einem Aufsatze über «Shakespeare und Goethe in ethischer Betrachtung» (*Archiv für Geschichte der Philosophie* XXIX 281ff.) erblickt M. Lewinski ein Zeichen der besonderer Stärke von Shakespeares dramatischer Handlung darin, daß sie wie bei keinem anderen Poeten über den Abschluß der dargestellten Begebenheit hinaus fortwirkt. Nicht was dargestellt ist, enthält den Hauptwert, sondern dieser liegt erst in der Wirksamkeit des Dargestellten für die weitere künftige Entwicklung der Dinge. Nicht an der unvollkommenen Persönlichkeit seiner Helden, sondern an der durch sie direkt und indirekt bewirkten Weltveränderung ist dem Dichter gelegen, ein Verhältnis, das sich noch dadurch verstärkt, daß er (von Hamlet und Falstaff abgesehen) einfache, unkomplizierte Charaktere in einfachen Zeitaltern zum Gegenstand wählt. So steht am Schluß des «König Lear» der Kampf zwischen dem idealen Beglückungs- und Erhaltungsstreben des großen Lear und dem in der Enge blühenden Sinn der Kleinlichkeit, der Mißgunst und der Hinterlist noch unentschieden. Lear geht in diesem Kampf zugrunde, aber auch die entgegenwirkenden Kräfte können nicht zur Herrschaft kommen, wodurch Lears Ideal wenigstens zu einem Anfang der Durchsetzung gelangt; wir ahnen aber, wie oft sich dieser Widerstreit der Lebensrichtungen im Laufe der Geschichte noch wird wiederholen müssen, ehe das Ideal Lears zu einer größtmöglichen Verwirklichung gelangt sein kann. Cäsars Geist, der Geist der großen Mittel, des Vertrauens und der Freigebigkeit, kämpft mit Brutus. Cäsar unterliegt seinem Dolche, doch Cäsars Geist geht unbesiegbar weiter um. Ähnlich sind Othello und selbst die Bösewichter Macbeth und Richard III. aufzufassen. Überall in den Tragödien finden wir eine ähnliche Anlage der Handlung: der umgestaltende, verändernde, breitere Lebensgrundlagen schaffende, ins Absolute strebende Geist auf der einen Seite kämpft mit der kleinlichen, kalten und schädlichen Enge auf der

anderen Seite. Das Ziel aber, auf das der schauende Blick Shakespeares gelangt, ist identisch mit dem zu erstrebenden wahren Ziel der Welt, das sich seinen Eigenschaften nach dem Ethiker als das ewig Erhaltbare und hierdurch Werttragende darstellt. «Shakespeare ist echter Dichter. Er verläßt das Gebiet des Anschaulichen nie. Aber die Schönheitswerte seiner Dichtung werden gerade dadurch, daß seine Anschauung auf das Ethische gerichtet ist, hervorgebracht. Er erspäht den zum ethischen Endziel hinführenden Weg. Daß er diesen Weg erspäht, fesselt auch uns an den Inhalt seiner Werke. Die Schönheit derselben ist also in letzter Linie ein Gegenstand des ethischen Interesses. Man kann kaum bei einem anderen Dichter so deutlich als bei Shakespeare, dem Dramatiker der starken Handlung, nachweisen, daß der ästhetische Wert der Werke vom ethischen abgeleitet ist.»

VI. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger.

George Chapman.

Chapmans Verhältnis zu Shakespeare ist der Gegenstand eines Buches von J. M. Robertson, das in der *Times*, Literary Supplement vom 31. Mai 1917, einer ausführlichen Besprechung unterzogen wird. Robertson vermutet eine langjährige und ziemlich systematische Zusammenarbeit zwischen Shakespeare und Chapman. Bisher nahm man gewöhnlich an, daß Shakespeare und Chapman Gegner waren und Chapman der «rival poet» der Sonette. Seine Gelehrsamkeit, seine Liebe zur Philosophie, seine eifersüchtige Sorge um die Würde der Literatur ließen ihn an so glattfließenden, leichten Dichtungen wie «Venus und Adonis» und dem «Raub der Lukrezia» keinen Geschmack finden. Er suchte in seinen eignen Dichtungen der Wirkung des allzu populären Shakespeare entgegenzuarbeiten. Deshalb schrieb er «A Lover's Complaint», das durch die Ironie der Umstände Shakespeare zugeschrieben wurde. Robertson sucht zu erklären, wie es kam, daß dies Gedicht mit den Sonetten zusammen 1609 veröffentlicht und Shakespeare zugeschrieben wurde. Von Chapmans Verfasserschaft ist er auf Grund des Wortschatzes und des literarischen Stils (Reim, Syntax, Metrum usw.) überzeugt. Alle anderen Kriterien treten gegen diese zurück. Das Gedicht ist ein Gegenstoß gegen den «Raub der Lukrezia» und zugleich eine Werbung um die Gunst von Shakespeares Patron Southampton. Allerdings ohne Erfolg; so erfolglos, daß der Dichter das Werk unvollendet ließ. Wunderbar ist nur, daß es in Southamptons Hände und von dort nach Jahren in die des Druckers kam. Wir haben also den «populären» Shakespeare, der Erfolg hatte, weil er wußte, was das Publikum wünschte, und den erfolglosen, eifersüchtigen Chapman, der vergebens versuchte, ihn mit seiner gewählten, gelehrten Dichtung auszustechen. Zusammenarbeit erscheint unter diesen Umständen wenig wahrscheinlich, gäbe es nicht zwei Überlegungen: Chapmans Armut und Shakespeares bekannte Vornehmheit und Liebenswürdigkeit gegen Freunde und Berufsgenossen. Er mochte wohl, wie in den Sonetten, einmal gegen Chapman ausfallen, aber er bewunderte ihn doch — und gebrauchte ihn. Überall entdeckt Robertson Chapmans Hand. Er entwarf oder bearbeitete den «Pericles» und schrieb den Gower-Prolog. Er hatte starken Anteil am «Troilus». Die Maske im «Sturm», die Rede des Schauspielers und das Schauspiel im

Schauspiel im «Hamlet» stammen von ihm. Im «Caesar», in der «Zähmung», in «Heinrich V.» und «Heinrich VI.», in der «Komödie der Irrungen», in «Ende gut, alles gut» und verschiedenen anderen Stücken findet sich Chapmans Spur. Schwierigkeiten ergeben sich bei der Erklärung der «Verlorenen Liebesmüh», in der Holofernes auch nach Robertsons Meinung mit Chapman zu identifizieren ist. Für Chapmans Mitarbeit am «Timon» sprechen auch die von Robertson nicht herangezogenen inneren Kriterien, die nach der Meinung des Kritikers der *Times* überhaupt größere Beachtung verdienten. «Von allen elisabethanischen Dramatikern ist Chapman an der Art seines Denkens am leichtesten erkennbar. Möglicherweise lernte er durch seine frühe Verbindung mit Marlowe die tamburlainische Art von Heldentum kennen, die in der elisabethanischen Tragödie durchaus nicht ungewöhnlich ist. Aber besonders in den Bussy-Dramen und in der Byron-Tragödie zeigt er einen entwickelten und überlegten Individualismus, einen steifnackigen philosophischen und ethischen Skeptizismus, der ihn mehr den Freidenkern unserer Tage nahe bringt als den kindlichen Prahlereien Marlowes und den rohen Konventionen Kyds oder gar des machiavellistischen starken Mannes, von dem diese Dramatiker ihre Ideen bezogen. Chapmans durchblickender oder offen verkündeter Individualismus scheint alle Menschen in ihren Beziehungen zur Gesellschaft zu bestimmen, wo die anderen hauptsächlich nach wirksamen und rührenden Helden suchen. Hieran könnte man, so sollten wir meinen, Chapman leichtlich auch bei der Zusammenarbeit erkennen. Das würde uns helfen, ihn z. B. im «Timon» zu finden und von der Verfasserschaft der «Harfleur rants» freizusprechen.»

In einer Besprechung von Th. M. Parrots Chapman-Ausgabe wendet sich R. Brotanek (*Beiblatt zur Anglia* XXVIII 97ff. April 1917) gegen Parrotts Textbehandlung, die zugleich dem gelehrten und dem Durchschnittsleser dienen will. Angefochten wird das zu diesem Zweck benutzte Auskunftsmittel, diejenigen altertümlichen Wortformen, die das Oxforder Wörterbuch als bloße Spielarten der Rechtschreibung aufzählt, zu ändern, aber die daselbst als selbständige Wörter verzeichneten Ausdrücke zu erhalten. Lautgebung, Formenlehre, Syntax, Wortstellung müssen darunter leiden und den Wert für die gelehrten Benutzer der Ausgabe sehr herabmindern. Die Interpunktion ist überladen. Auch der Wortlaut des Dramas wird nicht gerade sanft angefaßt. Brotanek legt seiner Kritik eine Vergleichung mit dem von ihm mit Bang in den Materialien Bd. 26 veranstalteten buchstabengetreuen Abdruck der in der Wiener Hofbibliothek befindlichen ersten Quarto von «Sir Gyles Goosecappe» zugrunde.

Beaumont — Fletcher — Massinger.

Auf Grund einer umfassenden und genauen Untersuchung über die Zusammenarbeit dieser Dramatiker will Louis Wann (*Shakespeare Studies*, University of Wisconsin, S. 147ff.) eine Entscheidung treffen zwischen den sich widersprechenden Ansichten E. K. S. Thompsons und O. L. Hatchers (vgl. Sh.-Jhrb. XLV, 304f. u. XLVII, 277). Thompson nahm an, daß die Arbeitsteilung nach technischen, Miß Hatcher, daß sie nach stofflichen Gesichtspunkten erfolgte. Wann sondert aus den 75 Stücken, mit denen die drei Dichter irgendetwas zu tun hatten, diejenigen heraus, die nach Ansicht der bisherigen Kritiker zweifellos von Beaumont-Fletcher und von Massinger-Fletcher herrühren. Zu der ersten Gruppe gehören drei, zu der zweiten neun Stücke. Von den 209

Szenen dieser 12 Stücke scheiden noch 21 aus der Betrachtung aus, weil der Anteil der Dichter an ihnen nicht ganz geklärt ist. Die Prüfung des Restes ergibt, daß eine Teilung der Dichter derart, daß der eine Dichter die äußeren, der andere die mittleren Akte arbeitete, bei Beaumont-Fletcher entschieden nicht in Frage kommt und bei Massinger-Fletcher höchst unwahrscheinlich ist. Dagegen scheint Miß Hatchers Theorie zu stimmen. Auf Fletcher entfallen ein größerer Prozentsatz niedrigerer Charaktere, weniger Frauengestalten und eine größere Menge komischer Szenen als auf Beaumont; auch hat er mehr Anteil an der Nebenhandlung. Dasselbe Prinzip findet sich, noch stärker betont, bei der Zusammenarbeit von Massinger und Fletcher. Wer die führende Hand hat, läßt sich nicht klar entscheiden, doch spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß Beaumont und Fletcher, wenigstens soweit der wirkliche Bau des Stückes in Betracht kam, die Führer waren. Sie beschränkten sich auf die gehobenen Charaktere, die ernsten Szenen und die Haupthandlung.

Theobalds «Double Falsehood».

Auf das Cardenio-Double-Falsehood-Problem kommt Walter Graham in *Modern Philology* XIV 269ff. zurück. R. Schevill (vgl. Sh.-Jhrb. XLVIII, 256) nahm an, daß eine Novelle von Samuel Croxall (1729) die Quelle von «Double Falsehood» sei. Graham weist nach, daß auch Sheltons Cervantes-Übersetzung zu den Quellen gehört. Sowohl der Übersetzer der Novelle als auch die Verfasser von «Double Falsehood» hielten sich an Shelton. Die Ähnlichkeiten zwischen der Novelle und dem Stücke erklären sich daraus, daß die Novelle unter dem Einfluß des populären Dramas entstand. Wie Bradford (vgl. Sh.-Jhrb. XLVII, 278) gezeigt hat, unterscheidet sich «Double Falsehood» stilistisch von den übrigen Werken Theobalds. Es lassen sich zwei Stile in dem Stück erkennen. Die verschiedenen Stile zeigen eine allgemeine Ähnlichkeit mit denen in «Two Noble Kinsmen» und «Heinrich VIII.», die man Shakespeare und Fletcher zuschreibt. Trotzdem läßt sich das Problem noch nicht zur vollen Zufriedenheit lösen. Die geringe Zahl Frauenrollen, die Cervantes-Quelle, die enge, wörtliche Verbindung mit dem Original bei Shelton verbinden das Drama in allgemeiner Weise mit dem Drama der Elisabethaner. Aber seine Kürze, der leblose Vers, die minderwertigen dramatischen Eigenschaften sprechen stark gegen Shakespeare oder Fletcher. Theobald als Shakespeare-Verehrer wird an einem Shakespeare-Text nicht viel geändert haben. Andererseits ist unbekannt, ob nicht die Manuskripte, ehe sie ihn erreichten, mehrfachen Änderungen unterzogen wurden.

John Donne.

Die großen Widersprüche in der Zeit der Renaissance zwischen Altem und Neuem, Tradition und Forschung usw. erregten in vielen Geistern die Stimmung des Zweifels, und Philipp Aronstein zeigt (*Englische Studien* 49, 360ff.), wie diese Stimmung — im Gegensatz zu dem Bekämpfer der mittelalterlichen Tradition, Francis Bacon — ihren Ausdruck fand in drei längeren Gedichten von John Donne. Dieser erlebte als Privatsekretär des Sir Thomas Egerton aus unmittelbarer Nähe die Tragödie des Grafen Essex, in der Bacon eine so verräterische Rolle spielte. Der tiefe Eindruck, den er aus diesem großen Drama empfing, spiegelte sich in dem merkwürdigen Gedicht von der

Seelenwanderung (Infinitati sacrum, 16. Augusti 1601. Metempsychosis. Poema satyricon. The Progress of the Soul). Es wurde erst nach dem Tode des Verfassers (1633) in der ersten Ausgabe seiner Werke gedruckt. Das Gedicht wollte die Wanderung der Seele von Evas Apfel bis zu «dem, dessen Leben am Ende des Buches stehe», zeigen. Nach Ben Jonsons Mitteilung an Drummond war dies Calvin; in Wirklichkeit war offenbar die Königin Elisabeth gemeint. Die Dichtung, die Fragment blieb, ist wie die verschiedenen Mord- und Rachetragödien jener Zeit («Hamlet») ein interessantes Dokument der trüben Stimmung während der letzten Jahre der Königin. — Die nächsten Jahre brachten die «neue» Philosophie Bacons, deren Hinweis auf die materiellen Errungenschaften, die die Forschung als Ersatz für die bisherige Ordnung und Harmonie bringen sollte, nur geringen Trost bot. Dieser Mangel wird in zwei Dichtungen Donnes beklagt und ergreifend dargestellt. Es sind die Erinnerungsgedichte (anniversaries) auf Elizabeth Drury, «An Anatomy of the World» 1611 und «Of the Progress of the Soul» 1612. Wenn man ausscheidet, was dem Lobe des von Donne gar nicht gekannten jungen Mädchens gewidmet ist, so bleibt der geistvolle Ausdruck der Weltanschauung eines bedeutenden Mannes in einem kritischen Punkte der Kulturentwicklung. Der alte Konflikt zwischen Wissen und Glauben wird in dem ersten Gedicht sichtbar. Im zweiten stellt Donne der Methode der Forschung durch Deduktion und Induktion, wie sie Bacon als fördernd gepriesen hatte, die Intuition, die unmittelbare Erkenntnis, den Glauben und die mystische Erkenntnis gegenüber. Donne hatte das Neue in sich aufgenommen, aber das Bedürfnis nach einer befriedigenden Synthese, einer organischen Weltanschauung war mächtiger in ihm, und in der Not seiner Seele wendet er sich, gewissermaßen ein Romantiker, dem alten Glauben zu.

VII. Zur Bibliographie.

Unter dem Titel «Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text» hat Alfred W. Pollard vier Vorlesungen vereinigt, die vorher in der bibliographischen Zeitschrift *The Library* erschienen waren. Er behandelt darin, wie aus einer Besprechung in *The Times*, Literary Supplement vom 30. August 1917, hervorgeht, die Geschichte des literarischen Eigentumsrechtes, um dann besonders auf die Raubdrucke und auf die Frage einzugehen, welche Vorlagen die Drucker von Shakespeares Dramen benutzten. Er tut es lediglich vom Standpunkt des Bibliographen aus, dem ein Stück von Shakespeare nicht ein Meisterwerk der dramatischen Dichtkunst, sondern so und so viel Papier mit so und so viel Druckschrift darauf bedeutet, mit deren Hilfe die Schauspieler ihren Text zu sagen und die Drucker zu reproduzieren hatten, was der Autor geschrieben hatte. Das Ergebnis seiner Untersuchungen ist, daß in einigen Fällen Shakespeares eignes Autograph dem ersten Drucker vorgelegen haben wird. Vier Gründe werden dafür beigebracht: 1. die Manuskripte, die den Schauspielern übergeben wurden, waren von Shakespeares eigner Hand; 2. einige (nichtshakespearesche) Dramen-manuskripte, die uns erhalten sind, wurden auch als Souffleurbücher benutzt; 3. wenigstens einige der ersten Quartos waren nach Souffleurexemplaren gesetzt; 4. die erwiesene Ungenauigkeit der Drucker gestattet, ein Original vorauszusetzen, das

ebenso frei von Fehlern war, wie ein autographisches Exemplar aus Shakespeares Händen es wahrscheinlich war. Was den Foliotext betrifft, sind Pollards Schlüsse die folgenden: Bibliographisch ist es wahrscheinlich, daß einige der ersten Quartausgaben nach dem Originalmanuskript gedruckt wurden, das vorher als Souffleurbuch gedient hatte. Die Schauspieler ersetzten dann die Handschrift durch ein gedrucktes Exemplar, in das nun wiederum neue Bühnenanweisungen und Textvarianten, die von individuellen Schauspielern herrühren mochten, eingetragen wurden. Etwa 1622 wurde ein Exemplar der letzten Quarto, das am Markte war, an das Theater geschickt, um oberflächlich mit dem gedruckten Souffleurbuch verglichen zu werden, und das so berichtigte Exemplar war die Quelle des Foliotextes eines Stückes, das ursprünglich in einer rechtmäßig eingetragenen Quarto gedruckt worden war. Hieraus folgert Pollard dreierlei: 1. Die Lesarten irgendeiner Ausgabe eines Stückes, die später erschien als die erste rechtmäßige Quarto, können nicht eine Spur von Autorität beanspruchen, wenn nicht beweiskräftig festgestellt werden kann, daß die Ausgabe auf einer neuen Handschrift oder etwas gleichwertigem beruht. 2. Sowohl in Orthographie, Interpunktion usw. als auch im Wortlaut steht die erste autorisierte Ausgabe dem MS. des Verfassers wahrscheinlich am nächsten. 3. Die erste Folio ist als «Edited Text» anzusehen.

VIII. Shakespeares Nachwirken.

Shakespeare und Frankreich.

Das oft behandelte Thema von Shakespeares hindernisreichem Eindringen in Frankreich ist von neuem in zwei kürzeren Studien dargestellt worden, die offenbar auf denselben Quellen (Lacroix, Jusserand, Baldensperger) beruhen. Dabei legt Hans Trog (*Neue Zürcher Zeitung* 29., 30. Juni, 1. Juli 1916), von Sarceys und Lemaîtres «Hamlet»-Kritik (1886) ausgehend und mit H. Taines englischer Literaturgeschichte schließend, das Hauptgewicht auf die völkerpsychologische Bedeutung und Tragweite des Problems, während Eugen Lerch (*Der Tag* 186, 11. Aug. 1917) die «Pikanterie» betont, die in dem Unterschied zwischen der überschwenglichen gegenseitigen Liebe der Gallier und Briten von heute und der widerwilligen Aufnahme des größten englischen Dichters im Frankreich der vergangenen Jahrhunderte liegt.

Während des Krieges ist nun auch eine neue französische Shakespeare-Gesellschaft gegründet worden, die nicht mit einer vor etwa acht Jahren gegründeten, inzwischen aber lautlos wieder verschwundenen Gesellschaft gleichen Namens zu verwechseln ist. Wie Otto Grautoff im *Literarischen Echo* XIX 1020 (15. Mai 1917) mitteilte, hat die von dem Theaterdirektor Gémier ins Leben gerufene «Société Shakespeare» eine Reihe Versammlungen abgehalten und Manifeste veröffentlicht. Am 28. März fand nach einjährigem Bestehen das Einweihungsbankett im Café de Paris statt, wo beschlossen wurde, am 23. April den «Kaufmann von Venedig» in neuer Übersetzung und neuer Ausstattung im Odéon aufzuführen. Die Aufführung hat auch unter dem Beifall der gesamten Presse stattgefunden, aber doch nicht ohne die Eitelkeit einiger Franzosen zu verletzen, die darauf hinweisen zu müssen glaubten, daß auch die Franzosen Stücke von hohem Wert geschaffen hätten. — Die Gesell-

schaft, die ein geistiges Bindeglied zwischen Frankreich, Großbritannien und Amerika sein soll, hat nach einer Notiz in der *Neuen Zürcher Ztg.* (vom 9. November 1917) im Herbst wiederum eine Versammlung abgehalten, die von ungefähr 100 Mitgliedern, meistens Künstlern und Schriftstellern, besucht war. Ein Mitglied des Ausschusses, Prof. Emile Legouis, der Anglist der Pariser Sorbonne, erstattete Bericht über die bisherigen Ergebnisse und künftigen Pläne der Gesellschaft. Von den letzteren verdient namentlich eine neue Übersetzung der Dramen Shakespeares Erwähnung. Diese sollen einzeln in handlichem Taschenformat verlegt werden. Der Erfolg des «Kaufmanns von Venedig» in der Inszenierung Gémiers ermuntert diesen zu neuen Taten. In der nächsten Spielzeit wird «Antonius und Kleopatra» an die Reihe kommen, und zwar nicht in einer Bearbeitung, sondern in einer wörtlichen Wiedergabe des Originals.

Shakespeare und die Türkei.

Mitteilungen über türkische Shakespeare-Übersetzungen veröffentlicht O. Hachtmann (*Die Islamische Welt* I 526ff.). Abdullah Dschewdet (geb. 1869), der sich als medizinischer und sozialer Schriftsteller, als Journalist und als Lyriker in französischer und türkischer Sprache hervorgetan hat und, als freiheitlicher Politiker bis zur Revolution 1908/09 aus seinem Vaterlande verbannt, lange Zeit in Genf lebte, hat seit 1908 übersetzt und zum größten Teil veröffentlicht: «Hamlet», «Julius Caesar», «Macbeth», «König Lear», «Romeo», «Antonius und Kleopatra» und «Othello». Ein Vergleich zwischen Original und Übersetzung läßt ihn als den geeigneten Mann für diese Aufgabe erscheinen. Allerdings hat der Übersetzer die Shakespeare'schen Verse mit wenigen Ausnahmen — «Sein oder Nichtsein» ist eine solche — in Prosa umgewandelt. Aber er hat auch nicht gekürzt, sondern eher die knappe, oft dunkle Ausdrucksweise etwas verbreitert und geglättet, bisweilen sie durch erklärende Umschreibungen leichter verständlich gemacht. Zum Teil mag dies auch auf dem Einfluß französischer Übersetzungen beruhen, die Abdullah Dschewdet neben dem Original benutzte. Aber nicht rein wissenschaftlich-philologisches Interesse war die Veranlassung zu dieser Übersetzung, sondern auch politische Tendenzen, wie sie in der Vorrede zum «Julius Caesar» sich deutlich bemerkbar machen. Es heißt darin: «Shakespeare ist eine ganze Welt, eine ganze Schöpfung, ein ganzes Universum. Vor Scham in die Erde versinken muß ein Volk, das von Shakespeare noch nichts weiß und Shakespeare noch nicht in seine Sprache übersetzt hat . . . . Shakespeare lehrt die Menschen nicht, Torpedos, Festungen, Panzerschiffe, Eisenbahnen, Telegraphen und Teleskope herzustellen, aber neben dem, was Shakespeare lehrt, sind alle diese Dinge nur wertloses Spielzeug. Shakespeare lehrt einen, wahrhaft Mensch zu sein. . . . Achilles, den Homer schuf, hat große Kriegshelden erzogen. Brutus, den uns Shakespeare in dem vorliegenden Buche vor Augen stellt, wird Helden erziehen, die für das Heil des Vaterlandes sich das Herz mit eigener Hand aus der Brust reißen und es hinwerfen. Ein Volk, das unter seinen Angehörigen Väter aufweisen kann, die Brutus gleichen, und Mütter, die Porzia gleichen, solch ein Volk darf sich frei nennen. Denn mag es auch heute noch geknechtet sein, morgen muß es unbedingt frei werden. Dem Brutus riefen Rom und die Römer zu: «Brutus, Du schläfst! Erwache! Erkenne, was Du bist! Soll Rom geknechtet

bleiben? Sprich! Triff! Verhilf dem Recht zum Siege! Brutus, Du schläfst! Erwache!» So wurden Rom und Römer frei. Und ich kümmere mich nicht um meine Unbedeutenheit gegenüber der unendlichen Größe des Brutus und rufe auch Euch zu: O, Ihr Muslims, O, Ihr Türken, o, all Ihr türkischen Vaterlandsgenossen! Ihr schlaft! Wacht auf! Sprecht! Trefft! Verhelft dem Recht zum Siege!» Daß gerade «Julius Caesar» Abdullah Dschewdets Lieblingswerk ist, ist kein Wunder: ist es doch ein Revolutionsdrama größten Stiles, und der Übersetzer fühlt sich Brutus wesensverwandt. Auch die sittlich revolutionäre Stimmung im «Hamlet», der Tyrannensturz im «Macbeth» haben ihn begeistert. Gewiß, nicht politische Gründe allein haben Abdullah Dschewdet zu Shakespeare hingerissen — sonst hätte er nicht «König Lear» und «Romeo und Julia» übersetzt! — aber daß sie in erster Reihe stehen, ist unleugbar.»

Grillparzer und Shakespeare.

In seiner Besprechung des Groß'schen Aufsatzes im Sh.-Jhrb. LI über Grillparzers Verhältnis zu Shakespeare führt A. E. Zucker (*Modern Language Notes* XXXI 396ff.) als Beispiel, wie Grillparzer in seinen späteren Dramen Anregungen von Shakespeare mit tieferer Bedeutung erfüllte, die Tötung des Polonius und eine Situation im «Bruderzwist im Hause Habsburg» an. Es ist tragisch, wenn Hamlet sich aus seiner Unentschlossenheit aufrafft und dann — Polonius tötet. Rudolf II. findet es unmöglich, sich zu einer entscheidenden Handlung zu erheben. Endlich entschließt er sich und läßt seinen natürlichen Sohn Don Caesar sterben.

IX. Shakespeare und die moderne Bühne.

Immer von neuem wird die Frage aufgeworfen: Wie sollen wir Shakespeare spielen? Am eindringlichsten und ausführlichsten wird sie behandelt in dem nachgelassenen Werke von Jocza Savits, «Shakespeare und die Bühne des Dramas», einem Buche, von dem A. Mensi von Klarbach (*Süddeutsche Monatshefte* XIV 170ff., April 1917) sagt, es sei «eine einzige grandiose Huldigung vor dem Genius des größten Briten, eine Anklage gegen dessen Verstümmler, ein Aufruf zur Bewahrung und Schonung der Werke, die er uns hinterlassen, und das mit dem Herzblut geschriebene Testament eines großen Künstlers, das nicht verloren gehen kann und darf». Seiner Bedeutung entsprechend ist es mit seiner Forderung, zu dem völlig ungestrichenen, völlig dekorationslosen Shakespeare zurückzukehren, Gegenstand zahlreicher Besprechungen geworden. Doch stehen sie, wie z. B. Alexander von Weilens Kritik (*Wiener Zeitung*, 25. Febr. 1917), bei aller Anerkennung des hingebenden Eifers und der reinen Gesinnung, die aus dem Buche spricht, seinen radikalen Forderungen mehr oder weniger ablehnend gegenüber. Albert Ludwig (*Das Literarische Echo* XIX 1121ff., 15. Juni 1917) faßt seine Bedenken folgendermaßen zusammen:«Wenn die Anforderungen der modernen Bühne verfehlte Bearbeitungen verschuldet haben, muß deshalb jede 'Ausstattung' von Übel sein? Soweit sie die Dichtung überwuchert, die Aufmerksamkeit zum Schaden des Dramas auf sich lenkt, ist Savits natürlich im Recht; aber er ist vollkommen blind gegen die Förderung, die ein Drama durch die stimmende Kraft des Büh-

nenbildes erfahren kann. Dürfen uns denn Shakespeares 'gesprochene Dekorationen' nicht als Notbehelf erscheinen? Daß ich vor der dekorationslosen Shakespeare-Bühne immer erst enträtseln muß, was ich mir als Schauplatz zu denken habe, kann ich nicht als besondere Förderung des Genusses ansehen, und daß der Schauspieler Shakespeare sich heute eine moderne Inszenierung zugunsten seiner Bühne verbitten würde, ist doch sehr unwahrscheinlich. Es ist ja nicht so, wie Savits behauptet, daß Shakespeare mit Wissen und Wollen den Dekorationsprunk, den er hätte haben können, verschmäht hat; von allem andern abgesehen, darf man doch nicht den Aufwand, der gewiß bei höfischen Vorführungen oder bei solchen auf den Schlössern des Adels entfaltet wurde, irgendwie gleichsetzen mit den unendlich vervielfachten und verfeinerten Mitteln, die heute der Bühnentechnik zur Verfügung stehen. Aus den berühmten Prologen zu «Heinrich V.» kann man jedenfalls sehr wohl nicht den Triumph des Dramatikers heraushören, daß er allein mit den Mitteln der schauspielerischen Kunst und der dichterischen Sprache vor der Phantasie seiner Hörer eine bewegte geschichtliche Handlung erstehen lassen kann, sondern einen Ton des Bedauerns, daß er eben nicht noch andere Mittel zur Verfügung hat. Und wenn nun die Vervollkommnung des Bühnenbaus; die Dreh-, die Versenk-, die Schiebebühne, es uns möglich machen, Schritt zu halten mit dem Gange der Szenenfolge Shakespeares, sollen wir da puritanisch Verzicht leisten auf ein charakteristisches Bühnenbild, bloß weil das Globetheater es nicht geben konnte? Gewiß, die Shakespeare-Bühne bot, wenn man ihre verschiedenen Bühnenfelder gleichzeitig ausnutzte, Gelegenheit zu ganz eigenen Bühnenwirkungen; darum ist zu hoffen, daß der Weg, den Savits in München beschritten hat, nicht vergessen werde; zur einzigen dramatischen Bühne wird die seine aber kaum werden. All seine Beredsamkeit wird das Rad der Entwicklung nicht zurückdrehen, denn hier steht Bühnenwirkung gegen Bühnenwirkung. Seine Münchener Arbeit und ihre Erfolge in Ehren; aber eine Tat wie den Shakespeare-Winter des Deutschen Theaters zu Berlin, jene bewundernswerte und wahrlich keinen Pessimismus rechtfertigende Leistung, hat nicht die dekorationslose Bühne vollbracht. Sie hätte eine Probe dieser Art erst noch abzulegen, und es sieht nicht so aus, als ob sie dazu die Gelegenheit erhalten werde.»

Einen zusammenfassenden Überblick über die modernen Grundsätze der Shakespeare-Inszenierung bietet Thomas H. Dickinson (*Shakespeare Studies* der Universität Wisconsin, S. 125ff. Der Verfasser erblickt das Charakteristische von Shakespeares Bühne in ihrer Biegsamkeit (flexibility). Sie ließ sich unmittelbar den Zwecken der Einbildungskraft von Dichter und Darsteller anpassen. Sie zwang den Dichter, sein stärkstes Ausdrucksmittel, das allem Wechsel der Zeiten widersteht, das Mittel der in vollkommener Sprache ausgedrückten Idee, zu gebrauchen. Shakespeare aber zwang die Bühne, seiner Kunst zu dienen durch dreierlei: 1. durch die Mißachtung von Raum und Zeit bei der Anordnung seiner Episoden, 2. durch die Schnelligkeit der Handlung und Mannigfaltigkeit der Szenen und 3. durch den Gebrauch poetischen Details, um die Konturen der Handlung auszubauen. Diese Grundprinzipien seiner Technik müssen von allen Ausführenden jeder Zeit und jeder Nation beachtet werden, wenn man den wahren Shakespeare geben will. An die Stelle von Shakespeares Bühne ist bald nach seinem Tode die bildhafte Bühne getreten. Dieser den Charakter der Flexibilität zu geben, ist unsere Aufgabe. Die Versuche dazu

sind schon seit 75 Jahren im Gange, seit der Tieck'schen «Sommernachtstraum»-Aufführung im Königlichen Schloß zu Potsdam (1843); in den neuesten Versuchen Gordon Craigs, durch Massen und Linien, durch Farben und Lichtwirkungen den Eindruck der Unendlichkeit zu erzeugen, ist endlich etwas gewonnen, was dem Shakespeare'schen Hintergrunde des Gedankens entspricht.

Verschiedene Beiträge zur Geschichte der Stilbühne enthalten die von dem Metzer Stadttheater herausgegebenen *Dramaturgischen Blätter*. Es seien besonders erwähnt die Aufsätze von Friedrich Freksa über «Shakespeare-Theater und Stilbühne» (Heft 1, S. 2ff.) und «Vom Stil auf der Stilbühne» (Heft 7, S. 153ff.), sowie Friedrich Rosenthals Artikel über die «Weiterentwicklung der Stilbühne» (Heft 7, S. 137ff.).

Über «Shakespeare und Theateraufgaben von heute» schrieb Arnold Schröer in der *Kölnischen Zeitung* vom 5. und 12. November 1916, wohl durch eine bevorstehende Aufführung der Königsdramen am Kölner städtischen Schauspielhaus veranlaßt. Die Kriegszeit sollte nach seiner Meinung unser Verhältnis zur Kunst vertiefen und ernster machen. «Wir wollen jetzt erst recht zeigen, daß es nicht leere Redensarten, nicht abgedroschene Schlagwörter, nicht Eitelkeiten sind, die uns veranlassen, Shakespeare aufzuführen ... Die seinerzeit von den 'Meiningern' begonnene Bewegung, durch das lebendige Zusammenwirken aller das dramatische Gesamtbild zur Geltung zu bringen, soll nicht wieder im Sande verlaufen, denn das Bühnendrama ist nicht als eine Auswahl der wirkungsvollsten Szenen eines Dramas, die einzelnen großen Künstlern zur Entfaltung ihrer Eigenart dienen soll, sondern als ein Ganzes vom dramatischen Dichter gedacht, bei dem die Wirkung des einzelnen vor allem auf dem einheitlichen Gedanken des Zusammenspiels aller beruht.» (Von diesem Standpunkt aus wird Max Grubes Bearbeitung «Die Hexe von Orleans», Szenen aus: «Heinrich der Sechste», natürlich abgelehnt.) Auch der Name des Dichters darf nicht zum Schlagwort werden, das allein die Aufführung manches weniger wertvollen Stückes rechtfertigt, um daraus bequemen finanziellen Vorteil zu ziehen. Wenn dagegen einsichtige deutsche Bühnenleitungen versuchen, uns Shakespeares künstlerischen Entwicklungsgang durch Aufführung seiner weniger bekannten Werke näher zu bringen, so muß man dies nicht nur um Shakespeares willen, sondern auch im Interesse des deutschen Theaters der Gegenwart und Zukunft dankbar begrüßen.

Ein derartiger Versuch war auch die von dem Leipziger Schiller-Verein veranstaltete Vorführung von «Richard II.», zu der Max Förster im *Leipziger Tageblatt* vom 29. September 1917 (Morgen- und Abendblatt) eine wertvolle Einführung in die «erste Charaktertragödie Shakespeares» schrieb. An ein anderes verhältnismäßig selten gespieltes Werk wagte sich die Wiener Volksbühne. Ihre Aufführung von «Maß für Maß» stellte, wie Paul Zifferer (*Neue Freie Presse* vom 29. März 1917) hervorhebt, die unter den Großen und Vornehmen spielende Haupthandlung und die derbere Nebenhandlung wie in einem Volksstück mit Vorderhaus und Hinterhaus gegenüber. «Im Vorderhaus wird man belehrt, im Hinterhaus unterhält man sich. Und da nun die Darstellung ganz leicht den Wiener Dialekt anklingen ließ, war es so, als begegnete man hier, mitten im puritanischen England, wohlbekannten Motiven von Raimund und Nestroy in enger Nachbarschaft.» Auch das Wiesbadener Hoftheater führte dasselbe Stück in einer Bearbeitung von Hans Olden vor, die

in den *Wiesbadener Neuesten Nachrichten* vom 5. und 7. Mai 1917 sehr gerühmt wurde, während sie in Altona bei einer Aufführung des Altonaer Stadttheaters nicht denselben Anklang fand (vgl. *Generalanzeiger* von Hamburg und Altona Nr. 212). Große Erfolge errangen mit dem Lustspiel «Wie es Euch gefällt» die Münchener Kammerspiele (vgl. darüber die *Münchener Neuesten Nachrichten* vom 23. Januar 1917, die besonders die herrliche Begleitmusik Hermann Zilchers hervorheben), das Neue Stadttheater in Lübeck (mit der Musik Hans Wetzlers, der die *Lübecker Nachrichten* vom 19. März 1917 einen Zuschuß Mozart'schen Geistes wünschten) und das Zürcher Stadttheater, über dessen Aufführungen, die auch in Heidelberg und Darmstadt gezeigt wurden, Ernst Leopold Stahl in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 22. Mai 1917 berichtete. Auch Eugen Kilian äußerte sich in den Metzer *Dramaturgischen Blättern* Heft 16, S. 335ff., zur Renaissance dieses Lustspiels. (Vgl. Sh.-Jhrb. LIII, 181ff.)

Von drei verschollenen «Macbeth»-Opern, einer französischen von André Hippolite Chélard (1827), einer italienischen von Verdi (1847) und einer deutschen von Wilhelm Taubert (1857), erzählt Leopold Hirschberg im *Berliner Börsen-Courier* 88 vom 22. Februar 1917 und erwähnt dabei, daß auch Beethoven eine «Macbeth»-Oper plante, von der er leider nur neun großartige Takte hinterlassen hat.

Die neueste Oper nach einem Shakespeare'schen Stück ist Otto Taubmanns «Porzia», in drei Akten nach dem «Kaufmann von Venedig» (Text von Richard Wilde), die im Frankfurter Opernhaus zur Uraufführung gelangte (*Tägliche Rundschau* vom 16. November 1916).

Daß die Bemühungen um eine neue Shakespeare-Inszenierung auch auf die Opernbühne übergreifen, zeigt ein Artikel von Eugen Kilian über Mozart-Probleme (*Neue Zürcher Zeitung* 1824 vom 1. Oktober 1917). Danach werden in den Stuttgarter Aufführungen des «Don Juan» die Ortsveränderungen mit Hilfe eines die vordere Bühnenhälfte abschließenden Mittelvorhangs bewältigt. Ähnlich wie in der neuen Münchener Shakespeare-Bühne werden auf dem neutralen Bühnenraum hierfür geeignete Arien gesungen, während deren Vortrag die Hinterbühne für die nächstfolgende Szene umgebaut wird. Allerdings ist nach Kilians Meinung der Grundsatz, einzelne Teile der Oper vor den neutralen Vorhang zu legen, nur mit großer Vorsicht und sorgfältigster Überlegung aller Für und Wider zu handhaben (vgl. Hans Loewenfelds Vorschlag, gewisse Arien Mozarts mit ihren vielen Textwiederholungen konzertmäßig, rein musikalisch, nicht darstellerisch, auf dem neutralen Bühnenraum zu Gehör zu bringen).

Im Sh.-Jhrb. L 164f. war eine Äußerung des englischen Dramatikers Henry Arthur Jones (aus dem Jahre 1913) über Shakespeares Stellung auf der zeitgenössischen englischen Bühne erwähnt worden. Im selben Jahre veröffentlichte Jones mehrere Schriften und Vorträge, in denen er sich näher mit den englischen Theaterverhältnissen befaßte und verschiedene Mittel vorschlug, um das literarische Niveau der englischen Bühne zu heben. Ein ausführlicher Hinweis auf diese Arbeiten findet sich im *Archiv für neuere Sprachen* 134, 481ff., dessen Referent [A. Brandl] den Vorschlägen von Jones (z. B. Druck der Bühnenstücke vor der Aufführung, Gründung von städtischen Theatern usw.) ziemlich skeptisch gegenüber steht. Mit dergleichen Mitteln ist wenig geholfen, «solange der Engländer zwar seinen Sport ernsthaft nimmt,

aber durchaus nicht sein Theater». Die Voraussetzung für ein literarisches Theater ist eine Schule wie die deutsche, «die jedem Knaben und Mädchen den Sinn für ein literarisches Stück mitgibt. Ein Volk hat immer die Bühne, die es nach seinem Bildungsgrad verdient. Beim Unterrichtswesen müßte die Besserung einsetzen, und das wäre ein Eingriff in die englische Freiheit und eine viel zu große Annäherung an das deutsche System der sozialen Fürsorge für hoch und niedrig.»

Interessante Lichter auf die englische Bühne von heute wirft auch die freundschaftliche Charakteristik, die W. L. Courtney in der *Fortnightly Review* N. S. CII 209ff. (August 1917) dem im Jahre 1917 verstorbenen Sir Herbert Tree widmet. Die Gegenwart liebt leichte Ware, das Theater soll amüsieren und vom Kriege abziehen. Die amerikanischen Komödien blühen, um so mehr je mehr sie Possenhaftes bringen. Es ist die Zeit der Revüen und der gemischten Unterhaltungen. Mr. H. B. Irvings kühner Versuch. «Hamlet» aufzuführen (im Savoy-Theater), scheiterte aus Mangel an Unterstützung. Das Publikum besteht aus Offizieren und Soldaten mit ihren Angehörigen: das ist nicht ein Publikum, das sich um dramatische Kunst kümmert. Tree, als Direktor des riesigen His Majesty's Theatre, mußte mit dem großen Publikum rechnen. Deshalb stand er den literarischen Anläufen Granville Barkers zwar nicht interesselos gegenüber, zog es aber für seine Person vor, den alten Methoden treu zu bleiben. Er war der Erbe Henry Irvings. Er bereitete seine Stücke mit peinlicher Sorgfalt im Detail und größter Rücksichtnahme auf das Auge vor und übertraf darin allmählich alle seine Vorgänger. Seine Kritiker fanden, daß er seine Effekte übertreibe, seine Freunde freuten sich des immer höheren Grades von Schönheit, den seine Inszenierungen erreichten. Dabei verlor er nicht die Würde und den Ernst der Bühne aus den Augen. Deshalb brachte er von Zeit zu Zeit ein Shakespeare-Drama heraus, «incidentally proving, that our great English dramatist did not necessarily spell bankruptcy, but, judiciously treated, might be made to yield a fair percentage of profit». Trees Stärke als Schauspieler lag in der Darstellung phantastischer, exzentrischer und bizarrer Charaktere; der Caliban war eine seiner fesselndsten Rollen.

Übrigens sollte nicht vergessen werden, daß Tree im Jubiläumsjahre 1916 «Macbeth» in London als Filmstück vorführte. Die *Times* vom 22. Juni 1916 mußte, wenn sie auch das gewaltige Wort Shakespeares vermißte, zugeben, daß der Kinematograph manches, wie z. B. die Heide oder Macbeths Schloß, besser bringen kann als der ehrgeizigste Bühnenregisseur.

X. Verschiedenes.

Nachklänge zur Dreihundertjahrfeier.

Ein Bericht in *The Times* Lit. Suppl. vom 21. Dezember 1916 gibt einen Begriff von der Art, wie man Shakespeares 300jährigen Todestag in Nordamerika begangen hat. Natürlich konnte das damals noch nicht in den Krieg eingetretene Riesenland der Feier ganz andere äußere Dimensionen geben als irgendein anderes Land, und auf die erreichten Rekordziffern scheint es mit besonderem Stolze zu blicken. 2000 Veranstaltungen allein in Neuyork, einzelne davon mit mehr als tausend Teilnehmern! 11000 Neuyorker Kinder lernen altenglische Tänze, 700000 sind an den Programmen überhaupt be-

teiligt. Eine Million auf Shakespeare bezügliche Exlibris werden den Kindern zur Erinnerung geschenkt; wer kein passendes Buch hat, um es einzukleben, erhält eines dazu. Die Drama League of America mit dem Hauptsitz Chicago organisiert die Feier in mehr als 50 großen Städten Amerikas, sorgt für die Zusammenarbeit der verschiedensten Gesellschaften, entwirft Programme für Rezitationen von Gedichten, für Aufführungen Shakespearescher Gesänge, für Anpflanzung von Shakespeare-Bäumen. Universitäten, Colleges und Schulen wetteifern in der Aufführung von Stücken, Masken und Pageants, an denen sich bis zu 3000 Personen beteiligen. Denkmäler sollen an diesen Tag erinnern, Büsten, Statuen, Theaterbauten sollen der Nachwelt künden, was Amerika für Shakespeare empfand.

Eine besondere Stellung unter den Veranstaltungen nahmen die Ausstellungen ein, in denen englische und amerikanische Bibliotheken ihre Shakespeare-Schätze ausbreiteten. Einige davon haben sich in zum Teil wertvoll ausgestatteten Katalogen verewigt. *The Times* Lit. Suppl. vom 5. Oktober 1916 brachte über zwölf derartige Kataloge englischer Sammlungen eine Übersicht, aus der hervorgeht, wie stark der Krieg sich in England auch bei dieser Gelegenheit fühlbar machte. Vielfach mußte der Druck von Katalogen aus Sparsamkeitsgründen unterbleiben. Das Britische Museum, die reichste Schatzkammer an Shakespeareanis, die Capell Library in Cambridge u. a. durften überhaupt nichts unternehmen. Mit einem Seufzer wird festgestellt, daß Schottland, das doch außerhalb des Bereichs der Zeppeline liegt, fast gar nichts getan habe. Dagegen war die Beteiligung der Provinz sehr stark. Ein ähnlicher Bericht über zwölf Kataloge amerikanischer Ausstellungen folgte in der Nummer von 7. Dezember 1916.

Die Teilnahme Indiens bezeugte sich, wie Sidney Lee der *Times* Lit. Suppl. vom 17. November 1916 mitteilte, in einer Resolution, die auf einer, unter den Auspizien des Bharat Natya Samaj in Poona tagenden Jahresversammlung indischer Dramatiker und Schauspieler gefaßt wurde. In der Entschließung heißt es, daß die Werke des großen Dichters W. Shakespeares den anwesenden Verfassern von Marathi-Dramen geholfen hätten, ihre Schriften zu verbessern. Die meisten Werke des großen Dichters seien entweder übersetzt oder bearbeitet, und würden sehr schön auf der indischen Bühne aufgeführt usw. — In dem Literary Supplement vom 1. Dezember 1916 bemerkte George Birdwood hierzu, daß Shakespeare schon seit zwei Generationen in Poona gespielt werde und daß der Eindruck der Aufführungen um so größer sei, als die Verdienste der Schauspieler nicht durch prunkvoll überladene Szenerien verdunkelt würden. In Bombay und Poona würden die Szenen gewöhnlich durch einfache Inschriften, wie «A desert heath», «A church yard», «A port in Cyprus», bezeichnet.

Kleine Notizen aus englischen Zeitungen.

In der *Times* vom 1. Juni 1916 war zu lesen: The Kaiser and Shakespeare. Dean Inge, who presided last night, at King's College, at the closing meeting of the Shakespeare Tercentenary, said he knew a lady who was introduced to the Kaiser in Berlin. He said, «You had better take the opportunity while you are here of seeing Shakespeare acted. Of course, you never have it at home.» «Pardon me, Sir», replied the lady, «Shakespeare is acted

every year in London.» The Kaiser retorted sharply, «No, you are wrong, Shakespeare is never acted in England.»

*

Die Besprechung einer «Hamlet»-Aufführung im Savoy-Theater leitet John Palmer (*The Saturday Review*, 19. Mai 1917) mit folgender Anekdote ein: I am told that when Randolph Churchill attended the first night performance of Sir Henry Irving's «Hamlet» he was thoroughly absorbed by the play and quite sincerely regretted that his political duties called him away untimely in the middle of the story. Meeting Sir Henry afterwards he said: «I was most extraordinarily interested in your 'Hamlet' — a thoroughly entertaining play. Tell me, how does it end?»

*

Bericht des *Daily Chronicle* vom 25. April 1917 über den letzten Shakespeare-Tag in Weimar: German Shakespeare Wanted. Amsterdam, April 24. The German Shakespeare Society held its annual meeting yesterday at Weimar. Councillor Martersteig, director of the Leipzig Theatre, lectured on technical stage problems and Shakespearean works. There were (he said) no good translations of Shakespeare in Germany. He urged that a German poet should give Germany a lasting and truly German rendering of Shakespeare. He hoped that after the war a German Shakespeare would be allowed to illuminate the German stage as before, as the irritable German spirit could not endure to be fed on Shakespeare during the war. A performance of «Love's Labour Lost» followed the lecture.

*

Aus einer Konzertkritik der *Times* (29. August 1916): Wagner at the «Promenades». There are honest people here who have searchings of heart in listening to Wagner, just as there are good souls somewhere else who are not quite sure whether they can love Shakespeare and hate England. They get over the difficulty there by saying that it was they who discovered the poet, and we here by the reflection that music is a universal language. No excuses are needed; but if they were, neither of these quite hits the truth — that greatness recognizes greatness everywhere, and that it is only littleness that refuses to recognize it ....

*

Walter Raleigh schreibt am 3. Mai 1917 an die *Times* (Literary Supplement): Sir, — The Germans are fond of using the word «cannon fodder» to describe infantry soldiers — usually of an inferior quality. How many of them know that they are quoting Shakespeare? The word was used by Schlegel and Tieck to translate «food for powder» in Falstaff's humorous defence of the pitiful rascals whom he had pressed into the king's service. «Tut, tut! good enough to toss; food for powder, food for powder; they'll fill a pit as well as better: tush, man, mortal men, mortal men.» Falstaff's speech is witty, surprising, profound, ironical, pathetic, full of that metaphysical sense to which the tragic and the comic are one and the same. The German use of Falstaff's language in every case that I have seen is serious, brutal, boastful, instinct with contempt for the sentiments of average humanity. The difference is an epitome of our differences with a people who do not understand Shakespeare.

Zur Shakespeare-Bacon-Theorie.

Auch im Jahre 1917 hat die munter fortwuchernde Bacon-Theorie ein größeres Werk zustande gebracht. Zunächst veröffentlichte die *Österreichische Illustrierte Rundschau* in ihrem vierten Jahrgang eine Artikelserie von Alfred von Weber-Ebenhof, betitelt «Lord Francis Bacon von Verulam, der wirkliche ‚Shake-speare' (Speerschüttler), seine Persönlichkeit, seine philosophischen und pseudonymen poetischen Werke», dem alsdann in Buchform desselben Verfassers «Bacon-Shakespeare-Cervantes (Francis Tudor). Zur Kritik der Shakespeare- und Cervantes-Feiern» folgte, eine Arbeit, die sich schon dadurch charakterisiert, daß sie auch den «Don Quijote» als Werk Bacons hinstellt. Leider widmete ihr selbst ein Julius Hart, der sich schon früher für die Identität von Shakespeare und Bacon ausgesprochen hat, einen Artikel (*Der Tag* 269, 16. Nov. 1917), worin er zwar vermeidet, den Aufstellungen des (in Anglistenkreisen allerdings völlig unbekannten) «Wiener Literaturhistorikers» ausdrücklich zuzustimmen, aber noch viel weniger sie bestimmt ablehnt. Er findet sogar auf Grund dieses Weber-Ebenhofschen Bacon-Mythus folgende psychologische Lösung der «apokalyptischen Mystik» der Shakespeare-Sonette: «Ein allegorisch-symbolisches Zwiegespräch des Doppelichs des Dichters mit sich selber — das Erdenkind, der Wirklichkeitsverstrickte, der Politiker Bacon, immer hinschauend auf sein höchstes Ich, seinen dichterischen Genius, seinen innigsten Freund — beide im Liebeskampf um die Welt, das geliebteste Wesen und doch auch zugleich gemeinste Dirne, hexisch-häßlich — mit Porträtzügen der Elisabeth, der jungfräulichen Königin und höchst lüsternen, neuen heiligen Maria, die Bacons Mutter war und seine schrecklichste Feindin und Quälerin wurde.»

Eine energische Abwehr läßt dagegen Albert Ludwig (*Literar. Echo* vom 15. November 1917) dem Buche zuteil werden, und Albert Eichler hat sich in der *Zeitschrift für das Realschulwesen* XLII 577ff. und 649ff. die Mühe einer eingehenden Untersuchung gemacht, um die von mancher Seite gerühmte Methodik und Originalität von Weber-Ebenhof im rechten Lichte erscheinen zu lassen. Von besonderem Werte sind dabei seine Ausführungen über die Spezialität des Buchleistenwahnsinns (S. 655ff.). Eichlers Aufsatz gestaltet sich weit über den Rahmen einer einfachen Kritik hinaus zu einer gründlichen Abrechnung mit dem Irrwahn der Bacon-Theorie.

Was alle nicht von diesem Irrwahn Befangenen empfinden, hat Max Grube in Hamburg in folgenden Versen ausgesprochen, die er dem Shakespeare-Jahrbuch zur Veröffentlichung überlassen hat:

Den «Baconianern».

Unsern König wollt ihr uns entthronen?
Der sich um die hohe Stirne wand
Die unsterblichste der Dichterkronen,
Sei nur ein Theaterspekulant,
Der, sich frech mit fremden Federn putzend
Und um seine Kasse nur besorgt,
Einen dargebot'nen Vorteil nutzend,
Seinen Namen einem andern borgt?

Und der Andre? Dächt' er minder nieder?
Dieser Große wär' ein feiger Wicht,
Säng' aus tiefster Brust die tiefsten Lieder
Und bekennte sich zu ihnen nicht?
Und um eingebildeter Gefahren
Leugnet' er den göttlichen Beruf,
Wagte nicht der Welt zu offenbaren,
Daß er ihr Unsterbliches erschuf?

Schönheit strahlt aus diesem Kunstgefüge,
Wahrheit leuchtet auf aus jedem Blatt;
Und ihr Vater wär' ein Sohn der Lüge,
Der sein eigen Kind verleugnet hat?
Krämergeist und bange Furcht zusammen,
Gier nach Geldgewinn und feige List —
Ihnen soll ein Dichterwerk entstammen,
Das das edelste und reinste ist?

Der dies blöde Märchen ausgesonnen,
Was hat seine Klügelei geschafft?
Zwei Erbärmlichkeiten sich gewonnen
Für das Wunder einer Götterkraft.
Welchen armen, keimelosen Samen
Hat er ausgestreut ins Forschungsfeld!
Seiner Tat hat stets noch seinen Namen
Jeder wahrhaft Große zugesellt.

Laßt uns lieber an das Wunder glauben,
Blendet auch sein lichter Strahlenglanz.
Deinen Namen soll uns keiner rauben.
William Shakespeare! Dir gebührt der Kranz!

Bücherschau.

Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Fünfter Band. Das englische Drama im Zeitalter Shakespeares. Zweiter Teil. Halle a. S., Max Niemeyer, 1916.

Im heutigen Zeitalter der Monographie und des auf Arbeitsteilung beruhenden Grundrisses nimmt ein so gewaltiges Unternehmen wie Creizenachs Geschichte des neueren Dramas eine fast einzigartige Stellung ein. Immer geringer scheint die Zahl der Literarhistoriker zu werden, die sich Aufgaben von ähnlichem Umfange setzen und wirklich durchführen, obwohl niemand darüber im Zweifel ist, daß durch Arbeitsteilung Leistungen von gleicher Geschlossenheit und Konsequenz nicht erzielt werden können.

In mehr als einer Hinsicht bedeutet der fünfte Band, der das englische Drama auf dem Gipfel seiner Entwicklung in dem Zeitraum von 1594—1613 vorführt, den Höhepunkt und die Krönung des Vorangegangenen. Äußerlich ist der neue Band untrennbar verbunden mit dem vierten, der den allgemeinen Teil enthielt und die Entwicklung des Dramas der Renaissance bis zu Shakespeares «Heinrich VI.» und der «Gezähmten Widerspenstigen» brachte. Naturgemäß nahm der allgemeine Teil schon ein gutes Stück der wertvollen Resultate vorweg, die sich aus dem Studium der Quellen ergaben, vor allem solche, die sich auf Beruf und Stellung der damaligen Dramatiker, ihre religiösen, sittlichen und politischen Anschauungen, die Stoffe der Dramen, Einteilung, Aufbau, Verskunst, Stil, endlich Bühnenwesen und Schauspielkunst bezogen.

Das Prinzip, wodurch die Darstellung des speziellen Teils bei C. sich von der seiner Vorgänger, wie Ward und Schelling, unterscheidet, ist das chronologische oder richtiger das entwicklungsgeschichtliche. Wir sehen, wie in den vier Zeiträumen von ca. 1594—98, ca. 1599—1603, ca. 1603—08 und ca. 1609—13 die einzelnen Gattungen des Dramas entstehen, wachsen und verschwinden. So kurz diese Literaturperioden von nur fünf Jahren den Leser auf den ersten Blick anmuten, sie umfassen in der Regel eine Entwicklung, wie sie zu anderen Zeiten nur innerhalb einer oder mehrerer Generationen vor sich zu gehen pflegt. Gegenüber der Einsicht, die uns diese Methode in das Wachstum eines so gewaltigen Organismus wie das englische Drama der Renaissance gibt, kommt der Umstand wenig in Betracht, daß uns in vielen Fällen das genaue Datum für die erste Aufführung eines Dramas unbekannt ist und somit gelegentlich auch ein Irrtum in der Ansetzung der Entstehungszeit unterlaufen kann. Hier wird vermutlich die spätere Forschung imstande sein, dem Verfasser, der sich nie auf

Einzelheiten versteift, noch wertvolle Ergänzungen zu bringen. Obwohl bei dieser entwicklungsgeschichtlichen Methode die Persönlichkeiten der Dramatiker gegenüber den Werken naturgemäß in den Hintergrund treten und somit ihre Behandlung der Monographie als Aufgabe zufällt, verliert C. doch nie die Verfasser der Stücke aus den Augen, vielmehr betrachtet er innerhalb der kurzen Perioden von fünf Jahren die Leistung der einzelnen Autoren stets im Zusammenhange.

Der neuerdings von verschiedenen Seiten (zuletzt von Aronstein, Anglia Bbl., Juni 1917) betonte Gesichtspunkt, daß für die Entwicklung des Dramas auch die verschiedenartige Zusammensetzung des Publikums als mitwirkender Faktor in Betracht zu ziehen sei, scheint mir gerade im Hinblick auf die Vielgestaltigkeit des damaligen Dramas, die bei C. so klar hervortritt, nur geringe und unsichere Ergebnisse zu versprechen. Ist es doch bei jeder Art von Volkskunst der Autor, der in der Wechselwirkung zwischen sich und dem Publikum die Richtlinien angibt. Ein Autor mit klassischen Neigungen wird sich an den gebildeten Teil des Publikums, ein Autor mit mehr volkstümlicher Ader an den weniger gebildeten Teil wenden. Ein einheitliches Theaterpublikum war im Zeitalter Shakespeares ebensowenig wie heute vorhanden; vielmehr glich das Publikum eines öffentlichen Theaters damals wie heute einem Instrument mit vielen Tasten. Was ist nicht alles von einer und derselben Truppe in demselben Theater gespielt worden! Nicht das Selbstgefühl des Londoner Bürgers hat um 1600 das bürgerliche Schauspiel hervorgebracht, denn dieses Selbstgefühl war zwei Jahrzehnte vorher ebenso stark vorhanden, sondern um 1600 traten zum ersten Male Dramatiker auf, die den bürgerlichen Stoffen Interesse entgegenbrachten. Im besten Falle kann es sich um Einflüsse handeln, denen Autor und Publikum gleichzeitig erlagen. Noch verkehrter scheint uns die weitverbreitete Anschauung, daß die pessimistische Stimmung der Nation nach 1600 ihren Ausdruck in den damaligen Blut- und Rachetragödien und den Trauerspielen Shakespeares gefunden habe. Sind doch die «Spanische Tragödie» und der «Titus Andronicus» bereits ein Jahrzehnt vorher entstanden! Selbst beim Auftreten einer so volkstümlichen Gattung wie des Kriminaldramas darf man nicht von einem Einfluß des Publikums ausgehen. Aufregende Kriminalfälle, eine sich daran anschließende Literatur in Form von Balladen und Prosabeschreibungen und ein breites Publikum, das sich für beides interessierte, hatte es sicherlich das ganze 16. Jahrhundert hindurch gegeben, aber ein Kriminaldrama entstand erst, als Autoren erstanden, die sich diesem Gegenstande aus Vorliebe oder aus Spekulation zuwandten, nicht aber aus dem Grunde, daß das Publikum dafür empfänglicher geworden wäre. Wir möchten glauben, daß C. mit gutem Grunde all diesen in Methode wie Ergebnissen höchst anfechtbaren Schlüssen vom Publikum auf die Art der Kunst aus dem Wege ging.

Bei dem speziellen Teil der Darstellung bestand für C. die eigentliche Schwierigkeit darin, auf den wenigen Seiten, die für jedes einzelne Drama zur Verfügung standen, das Wesentliche vorzubringen und die eigenen Ansichten überzeugend darzulegen, ohne sich in breite Auseinandersetzungen zu verlieren. Gewöhnlich geht C. in der Weise vor, daß er den Stoff des Dramas bis zu der engeren Quelle, die dem Dramatiker vorlag, verfolgt, dann dessen Verhalten gegenüber dem Rohstoff darlegt und endlich die Zweckmäßigkeit und Folgerichtigkeit des Aufbaus und der einzelnen Gestalten sowie die Widersprüche er-

örtert, oft mit lehrreichen Ausblicken auf die Auffassung der heutigen Bühne. Was an allererster Stelle dabei zu rühmen ist, ist die Zuverlässigkeit aller Angaben. Während wir in dem Werke von Schelling, der von dem in Amerika beliebten Prinzip der stofflichen Gruppierung ausgeht, trotz aller sonstigen Vorzüge doch nicht immer das Gefühl haben, auf ganz sicheren, völlig umgegrabenen Boden zu wandeln — es passiert Schelling, daß er in die Liste seiner Dramen gelegentlich auch einmal einen Roman einreiht —, haben wir bei C. die Empfindung, daß jeder einzelne Satz das Ergebnis einer staunenswerten Belesenheit in jeglicher Art von Quellen und einer sorgfältigen Nachprüfung der einschlägigen Literatur enthält. Dazu gesellt sich ein strenges Vermeiden aller haltlosen Theorien oder nicht genügend fundierte Vermutungen. Nur mit äußerster Vorsicht werden aus den Dramen Shakespeares Rückschlüsse auf den jeweiligen Seelenzustand des Dichters gemacht. Der beliebten Theorie, daß der pessimistische Grundton der großen Tragödien Shakespeares auf einer Veränderung der Weltanschauung des Dichters beruht, die durch schwere Lebensschicksale hervorgerufen sei, steht C. skeptisch gegenüber. Frei von allen modernen Tendenzen oder gesuchten Erklärungen, versetzt er sich stets in die elisabethanische Psyche hinein. Ein glänzendes Beispiel hierfür ist seine Betrachtung des «Kaufmanns von Venedig» mit ihren ironischen Seitenblicken auf die Interpretationsweise der Shakespeare-Dilettanten — in diesem Falle der Juristen —, die ohne Kenntnis der Zeitseele den Dichter vom heutigen Standpunkt aus erklären. Glanzpunkte eigener Kritik sind die Fälle, wo C., einen Gedanken von Bradley weiter ausspinnend, im einzelnen ausführt, wie «die Fülle von Geist und Poesie, die Shakespeare über seine Gestalten ergießt, für die Tragfähigkeit der überlieferten Geschichte zu schwer ist». Scharf betont sind auch die Mängel der Überlieferung, die der Erbauer eines großen synthetischen Gebäudes nur gar zu gerne zu erwähnen vergißt; wir erfahren, daß und warum wir heute die Entwicklung von Dramatikern wie Chapman, Drayton und Jonson oder ganzer dramatischer Gattungen nicht mehr verfolgen können.

Diese Vorzüge der Schreibweise C.s sind auch in England bereitwillig anerkannt worden und haben bereits auf Anregung von Greg eine Übersetzung des ersten Bandes ins Englische gezeitigt, die während des Krieges fertiggestellt worden ist. Auch in England ist man sich offenbar klar gewesen, daß das Werk von C. nicht nur den augenblicklichen Stand der Wissenschaft wiedergibt, sondern auch noch der ganzen nächsten Generation als Führer auf einem schwer übersehbaren Gebiete dienen wird. Wie auch die neuste Einzelforschung zur Bestätigung von C.s Auffassungen gelangt, ist mir in jüngster Zeit an zwei Beispielen aufgefallen, einmal W. E. Selins Einleitung zu seiner Ausgabe von Ben Jonsons Drama «*The Case is altered*» (1917), zum andern Gregs Aufsatz über *Hamlet's Hallucination* (Modern Lang. Rev., Okt. 1917). Persönlich glaube ich auch, daß C. in der schwierigen Frage nach der Herkunft des elisabethanischen Theaters mit seiner Theorie von dem niederländischen Ursprung Recht behalten wird.

Um nicht den Rahmen einer Anzeige allzusehr zu überschreiten, muß der Referent es sich versagen, die Ansichten und Ergebnisse C.s für das elisabethanische Drama durch Parallelerscheinungen auf dem Gebiete des elisabethanischen Romans zu stützen und zu ergänzen. Erst wenn einmal das Wachstum des Prosaromans der englischen Renaissance in einer ähnlich erschöpfenden Dar-

stellung vorliegen wird, wird sich der Parallelismus in der Entwicklung und das ganze Hinüber und Herüber voll überblicken lassen. Dann wird sich, um nur einige wenige Punkte hervorzuheben, zeigen, wie eine Figur wie Chaucers Chryseide ihre Ausbildung nach der Shakespeare'schen Auffassung hin in Erzählungen wie Gascoignes «Pleasant Fable of Ferdinando Jeronimi» (1573) findet, wie der Konversationston des höfischen Lustspiels im Dialog der Novelle vorgebildet ist, wie der Roman das Motiv der Entführung durch Maskentänzer oder den Typus des melancholischen Hofmanns oder die Verherrlichung des Londoner Spießbürgers oder die Einführung von großen Volksszenen schon vor dem Drama kennt und ähnliches mehr.

Heute, wo der fünfte Band des gewaltigen Werkes und damit die Darstellung einer der wichtigsten Epochen der Geschichte des neueren Dramas vollendet vorliegt, ist sich C. wohl bewußt, daß für die Fertigstellung des Ganzen die Länge seines Lebens nicht ausreichen wird, aber wer seinen unermüdlichen Forschungsdrang und seine Arbeitskraft kennt, weiß auch, daß er den weiteren Ausbau des Werkes nicht auf Kosten der erprobten inneren Vorzüge beschleunigen wird, sondern daß er auch an den nächsten verlockenden Baustein, die Darstellung des spanischen Dramas der Renaissance, mit derselben Sorgfalt herangehen wird, wie an die bisherigen. Die Vertreter der Literaturgeschichte in allen Kulturländern der Welt dürften sich einig sein in dem Wunsche, daß dem Verfasser noch eine lange Zeit weiteren Schaffens beschieden sein möge. Möge ihm auch der feine Humor erhalten bleiben, der immer wieder seine gleichzeitig so sachlichen Ausführungen färbt.

Freiburg i. B. Friedrich Brie.

Johannes Volkelt, Ästhetik des Tragischen. Dritte, neu bearbeitete Auflage. München 1917. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 552 S.

Dies Buch ist das Erzeugnis eines Geistes, der für seine Aufgabe in einer einzigartigen Weise berufen war, indem er Eigenschaften miteinander verbindet, die sehr selten zusammengehen: das scharfe, analytische Denken des Philosophen, die umfassende Belesenheit des Philologen und das sichere Geschmacksurteil des geborenen Kunstkritikers. Alle drei Seiten stehen im rechten Verhältnis zueinander: weder wird, wie bei Lipps, das Abstrahieren zum Selbstzweck, noch das Beispielsammeln zum Alexandrinertum, noch werden die Fälle den Regeln angepaßt. Eine kristallklare Darstellung läßt in dem Leser keinen Augenblick ein anderes Gefühl aufkommen, als daß er sich dem zuverlässigsten Führer, nämlich dem gesunden Menschenverstand, anvertraut hat. Mit diesen Eigenschaften hat das Werk vor den Ausführungen vieler Philosophen über Literatur unendlich viel voraus; man denke nur zum Vergleich an Eduard von Hartmann über «Romeo und Julia» (1874), an Kuno Fischers anspruchsvolle Ungereimtheiten über «Richard III», wie sie Wetz (Die Menschen in Shakespeares Dramen, S. 228ff.) zurückgewiesen, oder den Mangel an Klärung in der «Hamlet»-Betrachtung des alten Vischer, von Lebenden zu schweigen. — Unser Buch beschränkt sich nicht auf ältere Beispiele, und gerade das gibt ihm einen besonderen Reiz. Im Gegensatz zu einer Universitätspraxis, die nur allzusehr den beiden Extremen zuneigt, entweder die Literatur der Gegenwart von ihrer Betrachtung auszuschließen oder hinter (von be-

stimmten Kliquen in die Höhe gelobten) Tagesgrößen kritiklos herzulaufen, wahrt sich der Verfasser unerschrocken sein eigenes Urteil auch über diese. Man möchte wünschen, daß er damit größeren Einfluß gewänne.

Bietet Volkelt jedem Leser die Fülle, so hat die Shakespeare-Betrachtung ihm gegenüber besondere Gründe zur Dankbarkeit. Keines Dichters Werke haben eine so lehrreiche Beleuchtung auf die verschiedenen Arten der Tragik hin erfahren als die Shakespeare'schen, und was hier an verschiedenen Stellen des Buches, z. B. über den Charakter Hamlets, gesagt ist — siehe u. a. S. 380ff. über Hamlets Schwäche als Korrelat seiner Vorzüge —, das gehört zum Feinsinnigsten, was über das Problem überhaupt geäußert ist. Aber auch die Erwägungen über «Romeo und Julia» und den Gedanken der tragischen Schuld, über «Richard III.» und die Tragik des großen Verbrechers wird niemand ohne Nutzen lesen. — Ein Werk, das in die erste Reihe jeder Shakespeare-Bücherei gehört.

Breslau. Levin L. Schücking.

Shakespeare und die Bühne des Dramas. Erfahrungen und Betrachtungen von Jocza Savits. 1917. Verlag von Friedrich Cohen, Bonn. VIII u. 724 S. Preis 16 Mk.

Das erst nach dem Tod des Verfassers erschienene Buch bedeutet das künstlerische Glaubensbekenntnis von Jocza Savits, sein Lebenswerk. Es ist eine Kampfschrift, der Ruf eines wackeren Kämpen noch aus dem Grabe heraus. Er mag sich ruhig hinstrecken; ist zwar seine flammende Forderung, die Werke Shakespeares in ihrer originalen Gestalt und nicht in Bearbeitungen auf der deutschen Bühne zu sehen, erst nur zum Teil erfüllt, so dringt mehr und mehr die Erkenntnis durch, daß der schon von Tieck und Immermann gewiesene, von Savits u. a. entschieden beschrittene Weg der einzig richtige sei. Freilich, wie alle Reformatoren schießt auch Savits über das Ziel hinaus. Er will nicht nur die Werke völlig ungekürzt gegeben wissen, er fordert für ihre Wiedergabe ausschließlich und mit Nachdruck die völlig dekorationslose Bühne. Auf vielen Seiten des Buches ist von der auf Anregung Rudolf Genées geschaffenen «Münchener Shakespeare-Bühne» die Rede, die Savits als das gemeinsame Werk Perfalls, Lautenschlägers und seiner selbst bezeichnet. Es fanden dort von 1889 bis 1906 360 Vorstellungen statt, größtenteils Shakespeare'scher Werke; diese Bühne war trotz ihrer Mängel der Vorläufer der modernen Shakespeare-Bühnen, die insgesamt darauf abzielen, den Aufführungen das Originalwerk zugrunde zu legen, ohne Szenenverschiebungen, Weglassen und Zusammenziehungen, die das dekorative Element nicht ausschalten, aber doch in geschmackvollen Andeutungen betonen.

Savits jedoch verwirft jede Art von Ausstattung: Prunk und Aufwand der Komparserie lenken ab, nur das gesprochene Wort soll den Geist der Dichtung vermitteln. Dadurch engt Savits auch die Wirkung der Schauspielkunst selber ein, denn in ihrem mimischen Teil wendet sie sich an das Auge des Zuschauers; die Meinung, daß Gehör- und Gesichtssinn nicht gleichzeitig aufnahmefähig sind — eine Meinung, die Savits vertritt und zu belegen sucht — ist nicht stichhaltig; denn gerade darin besteht der Reiz einer theatralischen Aufführung, daß sie sich an Auge und Ohr wendet; wechselsweise beide Sinne

in Anspruch nehmend, beugt sie der Ermüdung vor. Einer Aufführung vermag man drei Stunden zu folgen einem Vortrag höchstens die Hälfte der Zeit.

In ausführlicher Weise schildert Savits die Sünden der früheren Bearbeiter, Garricks, Schröders, die von Eduard und Otto Devrient, Oechelhäuser, Dingelstedt und Laube. Die gegen sie geführten Hiebe zielen aber heute in leere Luft, denn keine der dramaturgischen Einrenkungen der genannten Bearbeiter wird mehr benutzt. Die Schilderung dieser Experimente ist indes literar- und kulturgeschichtlich interessant, und so berechtigt Savits Einwendungen sind, übersieht er doch den Prozeß, den die Materie im Laufe der Zeiten durchmachen mußte, um sich von den Schlacken zu befreien. Es heißt auf Seite 37: «Hätte Schröder den Mut gehabt, Shakespeares Originale ohne alle Dekoration zu geben — an Übersetzern hat und hätte es ihm nicht gefehlt —, dann hätte Kleist sich nicht zu erschießen brauchen.» Dieser paradoxe Ausspruch kennzeichnet den schroffen Standpunkt, den Savits einnimmt; er meint, eine Zeit, die Gellert, Klopstock, Herder, Lessing, Winkelmann, Goethe und Kant hervorgebracht, müsse auch reif gewesen sein für den originalen Shakespeare und nicht nur für den Schröderschen. Es handelt sich aber hier nicht um die führenden Geister, sondern um die breite Masse, die nur auf Staffelwegen für das Große zu gewinnen ist. Gegen den Schröder'schen war der familiäre Shakespeare der Devrients ein Fortschritt, dem gegenüber der von Dingelstedt und Oechelhäuser, und wenn Laube auch mit der Haue unbarmherzig im Wald der Dichtung rodete, er hat wie Dingelstedt und die Devrients unablässig das Interesse für die Werke Shakespeares wachgehalten. Gerade in der Person Laubes tritt der Gegensatz zwischen Literatur und Theater besonders zutage; Laube war Literat und Theatermensch, dieser aber als der stärkere, konnte sich auf Goethe berufen, der in Wilhelm Meisters theatralischer Sendung sagt: «man müsse recht sichtbare, starke, grobe, ausgezeichnete Züge dem Volke aufstellen, das Feinere, Innigere, Herzliche tue weniger Wirkung als man denkt, besonders wenn man Effekt auf die Menge machen will, die doch am Ende bezahlt.»

Von diesem Gesichtspunkte aus sind auch die Anwürfe gegen die Shakespeare-Gesellschaft abzuweisen, von der Savits auf Seite 56 sagt: «Sie hat sich gegen die Anwendung der modernen Theaterpraxis nicht aufgelehnt, sie sogar geduldet. Die Anerkennung dieser Theaterpraxis hat die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft gerade um die Erfüllung eines wichtigen, ja eigentlich des wichtigsten Punktes ihres Programms und ihre Existenzberechtigung gebracht.»

Der zweite Teil des umfangreichen Buches befaßt sich mit der Kritik der Bühnenanweisungen und mit der Akt- und Szeneneinteilung einer größeren Anzahl der Stücke, vor allem der Königsdramen. Savits weist an der Hand beider Quartoausgaben und der Folioausgaben nach, daß viele Anmerkungen und Einschnitte in den deutschen Übersetzungen nicht zutreffend sind; vor allem dient aber auch diese zweite Abteilung der Erörterung des Hauptthemas. Dieser zweite Teil betitelt sich: «Die Begründung der dekorationslosen Bühne aus den Stücken Shakespeares.» Es heißt auf Seite 399: «Ohne daß die Örtlichkeiten mit beschriebenen Tafeln bezeichnet oder auf bemalter Leinwand bildlich verdeutlicht zu werden brauchen, weiß der Zuhörer von allen Szenen des Stückes genau, wo sie spielen, wenn der Schauspieler sprechen und der Zuhörer hören kann.« Zugegeben. Aber die geistige Arbeit, die hier der Hörer zu leisten hat, ist groß. Er soll gehalten sein, aus dem Text die entsprechenden Stellen auf-

zufangen, um in seiner Phantasie den Schauplatz aufzubauen. Das wird nicht in allen Fällen gelingen. Gerade in diesem Punkt tritt die Notwendigkeit ein, dem Hörer seine Aufgabe zu erleichtern, entweder durch volle dekorative Ausführung oder entsprechende Andeutung den szenischen Rahmen in irgendeiner Form vor das leibliche Auge zu bringen.

Trotz diesen Einwendungen aber ist Savits' «Shakespeare» von großem und bleibendem Wert. Spricht aus jeder Zeile die glühende Liebe und Verehrung für den Dichter, so dient das Werk als ein Wegweiser für den Wandel, den die Shakespeare'schen Dramen auf der deutschen Bühne im Laufe der Zeiten erfahren. Auch dem Regisseur ist das Buch von großem Nutzen. Savits hat jedes der von ihm besprochenen und erwähnten Stücke so gründlich durchgearbeitet, daß es bis in seinen innersten Kern bloßliegt. Mehr aber noch wird der Idealismus und der Schwung, mit der Savits seine Aufgabe als Shakespeare-Regisseur erfüllte, seinen Berufskollegen vorbildlich sein.

Leipzig. Adolf Winds.

«Die Hexe von Orleans» von William Shakespeare, Szenen aus «Heinrich der Sechste», für die Bühne bearbeitet von Max Grube. Verlag des Deutschen Schauspielhauses Hamburg.

In den Aufführungen der Königsdramen erfährt «Heinrich VI.» die stärksten Kürzungen; nach dem Beispiel Dingelstedts und Oechelhäusers werden die drei Teile in zwei zusammengezogen. Ganz und gar sind die Szenen der Pucelle weggelassen, und dieser Umstand hat Max Grube bewogen, die Figur in einer besonderen Bearbeitung auf die Bühne zu bringen, die betreffenden Auftritte zusammenzufassen und in einem Stück: «Die Hexe von Orleans» zu vereinigen. 489 Verse sind in fünf Auftritte gegliedert. Sie sind durchweg dem ersten Teil von «Heinrich VI.» entnommen.

Der erste Auftritt enthält Sz. 2, I, ungekürzt, der zweite Auftritt unter Weglassung des Gesprächs zwischen Büchsenmacher und Sohn Sz. 4, I, stark gekürzt, dann Sz. 5, 6, I.

Der dritte Auftritt bringt Sz. 1, II.

Der vierte Auftritt umfaßt Sz. 3, III, an die sich unmittelbar Sz. 3, V schließt. Der fünfte Auftritt bringt dann Sz. 4, V, ist, soweit nicht die Reden der Pucelle betroffen werden, stark gekürzt. Das Stück schließt mit der Versöhnung Yorks und Carls; die Worte:

«Entlaßt nun eure Heere, wenns beliebt,
Hängt auf die Fahnen, laßt die Trommeln schweigen,
Daß Friede mag sein süßes Antlitz zeigen!»

sind statt York dem Kardinal Beaufort in den Mund gelegt.

Von den Szenen der Pucelle im Original fehlen in der Bearbeitung Grubes die zweite Szene des dritten Aufzuges und die siebente des vierten. In jener dringt die Pucelle verkleidet in Rouen ein, um dann wieder zu flüchten; diese schließt sich an Talbots Tod an.

Es ist gewiß verdienstvoll die auf den deutschen Bühnen nie gespielten, sonst gestrichenen Teile von «Heinrich VI.» aufzuführen; herausgerissen aus dem Zusammenhang, verlieren diese einzelnen Szenen aber an Wirkung, der Eindruck bleibt fragmentarisch, der Handlung fehlt das notwendige Gewicht des Gegen-

spiels. Wir sehen von zwei Parteien nur die eine; gerade «Heinrich VI.», der so unbedingt auf dem zeitgeschichtlichen Untergrund aufgebaut ist, bedarf der Wechselfolge der Bilder, der ständigen Gegenüberstellung der Gegner, die die Handlung bewegt und reizvoll macht.

Max Grube war es aber vor allem daran gelegen, der uns so vertrauten Figur Schillers in der «Hexe von Orleans» die Shakespeares gegenüberzustellen; von diesem Gesichtspunkt aus ist sein Versuch aufzufassen und gut zu heißen.

Leipzig. Adolf Winds.

Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning. Bind VI. Hefte 3 (Shakespeare-Hefte). Herausgegeben von G. Gran u. F. Bull. Kristiania. I Kommission hos H. Aschehoug & Co. 208 S. 4°. Preis des Jahrgangs von 4 Heften 12 Kr.

Unter den Shakespeare-Festschriften, deren infolge des Krieges nicht eben viele erschienen sind, nimmt das vorliegende Sonderheft der genannten großen skandinavischen Literaturzeitschrift eine ehrenvolle Stelle ein. Es zeichnet sich vor dem freilich in prunkenderem Gewande und in stärkerem Umfange auftretenden englischen Jubiläumsbuche «A Book of Homage to Shakespeare», edited by Israel Gollancz, Oxford, University Press, 1916, das mit seinen 166 kurzen, meist recht oberflächlichen und phrasenhaften Einzelartikeln keine Förderung der Forschung bedeutet, durch seinen ernsten wissenschaftlichen Gehalt aus und stellt sich würdig dem Erinnerungsbande unseres Jahrbuchs und dem Shakespeare-Gedächtnisheft der «Englischen Studien» zur Seite[1]). Es enthält elf Aufsätze folgenden Inhalts:

1. Christen Collin (Kristiania), «Fra Shakespeare-tidens idékamp» (S. 1—43). Verfasser wendet sich zunächst mit einer sehr scharfen Abwehr gegen B. G. Shaw, den er nicht unzutreffend einen der witzigsten unter den Nachkommen von Shakespeares philosophischen Narren nennt, weil dieser in verständnislosen und hochmütigen Angriffen dem Dichter Mangel an selbständigen Gedanken und eigenen Problemen vorwirft und ihn als Dramatiker allenfalls auf dieselbe Stufe wie Bunyan stellt. Im Gegensatze hierzu zeigt er in einem geistvollen und kenntnisreichen Überblick, daß Shakespeare in Wirklichkeit einer der großen Problemdichter der Weltliteratur ist. Schon jenes Problem vom Recht des hochbegabten Individuums auf die Ausnutzung aller Mittel zur Macht, wie in «Richard III.» und «Macbeth», das andere vom bedingungslosen Recht der Liebesleidenschaft, wie in «Venus und Adonis» und «Lucretia», zeigen das hinlänglich, ganz abgesehen von den psychologischen und philosophischen Grundfragen im «Hamlet» und den andern großen Tragödien. Am bedeutendsten aber springen bei Shakespeare drei große Grundprobleme hervor, zu deren Klärung er nicht wenig beigetragen hat, indem er sie in lebensvollen Menschengeschicken sich abspielen ließ. Das eine dreht sich darum, wie weit es sich lohnt, ein guter Mensch zu sein, der lieber alles leiden als unrecht tun will; das zweite sucht den rechten Herrschertypus und die richtige Staats-

[1]) Einen Überblick über die wichtigsten Shakespeare-Gedenkschriften, soweit sie mir zugänglich waren, habe ich in der «Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht» (Berlin, Weidmann) Band 15, S. 433 ff. und 16, S. 33 ff. und 184 ff. gegeben. Weitere Berichte erscheinen im letzten Hefte des 16. und im 17. Bande.

kunst; das dritte beschäftigt sich mit der Weltordnung. Bei der Einzelbehandlung dieser Punkte macht Verfasser eine Reihe sehr guter Beobachtungen; er zieht treffende Vergleiche zwischen Shakespeares Kunst und Lebensauffassung und der seiner Vorgänger, insbesondere Marlowes; er weist die Fäden auf, die von der Staatslehre Platos und Macchiavellis zu der des großen Briten führen; er zeigt, wie selbst in dessen düstersten Tragödien die Vorstellung vom Siege Gottes und des Rechts vorherrscht, wie bei ihm Natur und Recht so wie in den besten Zeiten Griechenlands miteinander zusammenfallen; bei ihm wie bei den Griechen gibt es ein Ideal vom «rechten Leben» (τὸ εὖ ζῆν), und stets führt bei beiden die ὕβρις zur Selbstvernichtung. — Ähnliche Ausblicke wie in die Vergangenheit tut Collin auch in die Zeit nach Shakespeare, indem er gelegentlich auf Goethe und Ibsen hinweist.

2. Niels Møller (Kopenhagen), «Shakespeare ved sit arbejde. Særlig i 'Winter's Tale'» (S. 44—57). Verfasser will zeigen, wie Shakespeare mit bewußter, feiner Kunst, auch da, wo er, wie dies meist der Fall ist, einen inhaltlich gegebenen Stoff vor sich hat, arbeitet und eben dadurch ein wertvolles Neues schafft. Um das im einzelnen nachzuweisen, greift er eines der Stücke, die nicht eben Glanzleistungen des Dichters sind, heraus, das «Wintermärchen», und vergleicht es genau mit seiner uns wohlbekannten Quelle, Greenes Erzählung «Pandosto». So sehr sich Shakespeare an das rein Tatsächliche hält, das sein Vorbild ihm bietet, so frei gestaltet er, wenn dramatisch-künstlerische Gesichtspunkte dies erfordern. Das geschieht schon rein äußerlich bei den Namen der Personen. Im übrigen verfolgt dann Verfasser Akt für Akt und Szene für Szene, was, wie und warum der Dichter an der Vorlage geändert hat. Alles in allem ergibt sich «ein himmelweiter Unterschied zwischen Greenes Erzählung und Shakespeares Schauspiel: an Sprachfülle und Wortpracht, an Schönheit und Tiefe der Fabel, an tragischer, rührender oder heiterer Stimmung der Aufzüge und im Leben der Personen».

3. Johan Mortensen (Lund), «Hamlet. Några utvecklingslinjor» (S. 58 bis 74). Wirklich Neues, führt Mortensen aus, findet man in der Literatur selten. Vielmehr ist die literarische Entwicklung die, daß ein Genie einmal eine Wahrheit entdeckt und daß diese dann im Laufe der Zeit — unter mannigfachsten Behandlungen und Ausgestaltungen — zum Allgemeingut wird. An der Geschichte des «Hamlet»-Stoffes wird gezeigt, wie mit Shakespeares Schöpfung in der Tat etwas ganz Neues, ein Charakter von bisher nicht gekannter psychologischer Beschaffenheit entsteht und wie nach ihm diese Neuschöpfung weiterlebt und weitere Ausbildung und Sondergestaltung erfährt. In der Quelle der «Hamlet»-Geschichte, bei Saxo Grammaticus und Belleforest, ist das unbedingt Wesentliche der stoffliche Inhalt, das äußere Geschehen. Dasselbe gilt auch vom ersten Hamletdrama, dem Urhamlet, als dessen Verfasser Mortensen in Übereinstimmung mit den meisten andern Forschern Thomas Kyd ansieht; hier kommt als besonders fesselnd für die Zeit das Rachemotiv stärkstens zur Geltung. Rücksichten auf die ungemein große Beliebtheit der Rache- und Geisterdramen mögen Shakespeare veranlaßt haben, sich des alten Stoffes zu bemächtigen. So weit, was nämlich das Stoffliche anlangt, steht er innerhalb derselben Gedanken- und Anschauungskreise wie seine Vorgänger und Zeitgenossen; aber innerhalb dieses gegebenen Rahmens leistet er das Große, Einzigartige, das, wie in allen seinen Dramen, das Neue und Wichtige ist, die

psychologische Ausgestaltung der Persönlichkeit seines Helden. Solch einen seltsamen Charakter wie Hamlet hatte es vorher nicht gegeben: Als Prinz mehr Künstler denn Krieger und Hofmann, trotz aller reichen Pläne unentschlossen und weich, voller Selbstbetrachtung und Grübelei, erfüllt von jenem Weltschmerz, der nicht jünglingshaft schwärmerisch unklar, sondern männlich kalt und nüchtern ist. Manches von alledem mag er der eigenen Seele abgelauscht haben. Der Eindruck, den «Hamlet» bei den Zeitgenossen hervorrief, war bei der großen Masse nichts weiter als der eines «Melodramas mit einer Geistererscheinung, mit Wahnsinnsszenen und einem Blutbad am Schlusse». So lebte das Werk zunächst auch weiter; es wurde nicht vergessen, aber auch nicht verstanden. Einige Ansätze zum Verständnis des Ideengehalts und der Stimmungswerte des Dramas finden sich verstreut im 18. Jahrhundert, seit Youngs Melancholie Mode zu werden begann. Aber derjenige, der das echte Erbe Hamlets antritt, künstlerisch das Drama und seine Bedeutung voll auswertet und zugleich auch theoretisch zu einer richtigen Gesamtauffassung des Charakters des Helden hindrängt, ist Goethe. Unter dem Eindruck Hamlets entstand der «Werther». Werthers Gedanken bewegen sich ständig in denselben Bahnen wie die Hamlets in seinen Monologen, und die gesamte Wertherzeit und -stimmung folgt wiederum völlig dem Geiste des neuen vorbildlichen Meisterwerks. Hamlets Züge tragen aber auch noch unzählige andere Gestalten, so etwa Chateaubriands «René», Senancours «Obermann», der Held in Mussets «Confession d'un enfant du siècle» und Byrons «Cain». So zeigt sich, «wie Hamlet, ein Ausnahmemensch der Renaissancezeit, den das große Genie Shakespeare entdeckte, als er in einem Augenblick der Erregung über sein Leben Rechenschaft ablegte und dabei die tiefsten Geheimnisse seiner Seele enthüllte, zur Revolutionszeit der Typus für eine eigene Gattung hochbegabter, aber disharmonischer Charaktere wurde».

4. Vilhelm Grønbech (Kopenhagen), «Shakespeare og det førshakespeareske drama» (S. 75–91). Im Gegensatze zu der Meinung derer, die Shakespeare im Grunde doch nur als einen von vielen betrachten, auch wenn sie in ihm den höchsten Vertreter des elisabethanischen Dramas sehen, will Verfasser das Einzig- und Eigenartige in Shakespeare und seiner Kunst nachweisen. Denn ohne ihn gäbe es überhaupt nicht das, was wir unter dem elisabethanischen Drama verstehen, und nur in ihm vollendet sich die Form, die in allen andern unbewußt nach Verwirklichung drängte. Um das klar zu machen, entwirft er eine großzügige und anziehende Entstehungsgeschichte des englischen Renaissancedramas. Viele und sehr verschiedenartige Formen flossen in kunstlosem Durcheinander in ihm zusammen. Das biblische und das klassische Altertum, lateinische Komödien und Tragödien, volkstümliche Vorstellungen und Bräuche haben dabei mitgewirkt. Um 1580 beginnt eine Zeit der Klärung; eine soziale und geistige Revolution bricht herein; das Wirken des Künstlers, des Dramatikers wird als Beruf erfaßt, das Drama wird ein Organismus. Greene und Marlowe springen als die ersten bedeutsamen Gestalten hervor; sie greifen ins volle Menschenleben, in das Individuum hinein — aber noch ohne volles Verständnis. «Marlowes Personen sind Generäle ohne Heer, als Marschmusik hat er nur die große Trommel; dafür geht alles ohne Pause durch.» Faust, Barnabas und Tamburlaine sind die ersten Seelenstudien; zum ersten Male ist da das Individuum vom Menschlichen losgelöst und zum Mikrokosmus gemacht.

Um 1590 erschien dann Shakespeare auf dem Plane. Seine psychologische Einsicht entwickelt sich nun in ganz anderer Richtung als die seiner Vorgänger. Der Schwerpunkt verlegt sich nun von dem beschreibenden Dichter in die Personen selbst; alles dreht sich bei ihnen um ihren eigenen Mittelpunkt. Die Personen des Spiels und die Zuschauer sind nun zwei getrennte Welten. Dazu kommt Shakespeares bewußte Kunst der Problembehandlung. Sie zeigt das Problem der Frau in den verschiedensten Beziehungen, das Problem der Menschenseele, das stärker betont ist als das des Charakters; im «Lear» wird ein Höhepunkt erreicht; er ist ein Hoheslied der Verzweiflung; im «Hamlet» wird das Leben selbst zum Problem. Diese Fähigkeit, die Entfaltungsmöglichkeiten der menschlichen Seele darzustellen, ist seine höchste Kunst und zugleich sein innerstes Geheimnis.

5. C. H. Herford (Manchester), «Shakespeare's Treatment of Love and Marriage» (S. 92—111). Nach einer Erklärung, was Shakespeare unter normaler Liebe und normaler Ehe versteht, werden uns eine Reihe seiner Liebes- und Ehepaare vorgeführt, meist mit vergleichenden Rückblicken auf die entsprechenden Gestalten bei seinen Vorbildern und bei seinen dichtenden Zeitgenossen. Ein paar typische Erscheinungen werden hervorgehoben, so in den Jugendstücken etwa die Vertreter der unbeständigen Liebe, die überspannte, romantische Großmut, die verlassenen Mädchen, die ihrem treulosen Liebhaber in männlicher Verkleidung folgen, dann die parodierende Behandlung der Liebe, die Liebe in der Tragödie. Auch auf die fortschreitende Entwicklung des Dichters in der Kunst, Frauengestalten zu charakterisieren, wird hingewiesen.

6. Charles Bastide (Paris), «La France et les Français dans le théâtre de Shakespeare» (S. 112—123). Neues bietet dieser Aufsatz nicht. Er gibt, zum Teil in sehr engem Anschluß an Sidney Lees «The French Renaissance in England» (Oxford 1910; vgl. meine Anzeige in der «Zeitschrift f. franz. u. engl. Unterricht» 10 [1911], S. 558—61), ein Buch, das nur einmal als Quelle genannt wird, eine Übersicht über die französischen Wörter und Wendungen in Shakespeares Werken, über die englischen Vokabeln darin, die dem Französischen entlehnt sind, und über die wichtigsten Urteile Shakespeares über Frankreich und die Franzosen. Sind die Tatsachen auch alle schon wohlbekannt, so erheitert doch gelegentlich die bundesbrüderliche Liebenswürdigkeit, mit der der Franzose die nicht gar zu seltenen und recht starken Unfreundlichkeiten des großen Briten entschuldigt. Er stellt allen Ernstes fest, daß die härtesten Urteile Shakespeares über die Franzosen sich in den vaterländischen Stücken finden; man dürfe sie da aber nicht als persönliche Meinung des Dichters auffassen, sondern sie seien durch die Verhältnisse bedingt. Und etwas weiter heißt es, sobald sich Shakespeare von der vaterländischen Überlieferung der Historien freigemacht hat, fielen seine Vorurteile gegen die Franzosen und ihre Könige weg, wie z. B. in «Ende gut, alles gut» und im «König Lear». Ein andermal vergleicht er, was allerdings nicht gerade sehr schmeichelhaft ist, den Dichter der Königsdramen mit einem Kinounternehmer von heute; von beiden könne man kein richtiges historisches Urteil erwarten. Dafür wird aber der alte Ronsard mit zwei Versen beschworen, in denen er von einem französisch-englischen Bündnisse träumt, und Sir Thomas Overbury, der das Zeitalter Ludwigs XIV. vorausgeahnt hat.

7. Marie Luise Gothein (Heidelberg-Neuenheim), «Der lebendige Schau-

platz in Shakespeares Dramen» (S. 124—157). Aus dem etwas unklaren Titel ist nicht zu ersehen, was die Verfasserin eigentlich beabsichtigt. Die Einleitung belehrt uns dann, daß sie eine Frage der Bühnentechnik behandeln will. Sie erörtert zunächst kurz die große Einfachheit oder Formlosigkeit der englischen Bühne im Zeitalter der Königin Elisabeth und kommt dann auf die Beziehungen Shakespeares zu dem Theater seiner Zeit zu sprechen. Nach ihr ist dasjenige Erlebnis Shakespeares, «das von weittragendsten Folgen für sein Werk war, das Erlebnis des Theaters, und zwar dieses als Ganzes gefaßt: als Bühne, als Zuschauer und als dargestelltes Werk. Diese drei bildeten in dem jungen englischen Theater eine kaum jemals wieder erreichte Einheit.» Der Dichter versteht es nun, die Alldeutigkeit der englischen Bühne außerordentlich geschickt künstlerisch auszunutzen und die Szene zu einem Lebenssymbol der Handlung, ja zu einem wirklichen lebendigen Teilnehmer, Leiter und Mitbestimmer derselben zu machen. In erster Linie gehören dazu alle Naturszenen, die unter freiem Himmel spielen. Das sucht sie nun im einzelnen an den Dramen nachzuweisen. Am geeignetsten und am häufigsten erscheint der Garten, insbesondere in seiner eigentümlichen Renaissancegestaltung, in der er eigentlich ein Wohnraum im Freien ist. Zum Garten gehört auch die Laube, der wir oft beim Dichter begegnen. Stärkeren Eindruck als der Garten machen Park, Wald und Gebirge, und am gewaltigsten wirkt der Zusammenklang von Naturstimmung und Menschenschicksal, wenn sich grauenvolle Ereignisse auf sturmdurchtoster, wilder, öder Heide abspielen. — Das Gesamtergebnis ihrer zum Teil etwas überschwenglichen, zum Teil aber auch recht feinen Beobachtungen faßt Gothein in folgenden Worten zusammen: «Shakespeares Kunst durchdringt das tiefe Bewußtsein, daß die wirkenden Naturgewalten — seien sie dem Menschen freundlich oder feindlich gesinnt, mag sie sein Geist zeitweilig beherrschen oder ihnen untertan sein — ihm ebenbürtig gegenüberstehen. So erhebt der Dichter die Natur zu einer dramatisch wirkenden Macht, die in mannigfachster Gestalt in seinen Werken lebt. Und aus dem Schauplatz, der nur in seinen Worten und durch die Gebärde des Schauspielers wirkt, erhebt sich ohne Ablenkung einer naturalistischen Bühne ein Leben, das unmittelbar von Geist zu Geist zeugt, den Zuschauer hereinzieht und teilnehmen läßt in der Werkstatt des Schaffenden.»

8. W. P. Ker (London), «A Note on the Form of Shakespeare's Comedies» (S. 158—163). Dieser Aufsatz stellt nichts weiter fest als die längst bekannte Tatsache, daß Shakespeare zwar die Regeln des klassischen Dramas mit den berühmten drei Einheiten kannte, daß er aber bei dem Aufbau seiner eigenen Werke — namentlich der Lustspiele — nur so verfuhr, wie es seine künstlerische Einsicht erforderte, bald die alten Regeln befolgte, bald neue erfand, bald auch über jedes Schema sich hinwegsetzte. Auch auf einige seiner Vorbilder wird gelegentlich hingewiesen.

9. Oskar Walzel (Dresden). «Aufzugsgrenzen in den Dramen Shakespeares» (S. 164—184). Diese schöne Arbeit schließt sich unmittelbar an Walzels Aufsatz im vorigen Jahrbuch («Shakespeares dramatische Baukunst») an. Hatte er dort gezeigt, wie der Dichter im Gegensatz zu der üblichen geschlossenen Tektonik des Dramas sich eine eigene, die sogenannte offene Form des Aufbaus geschaffen hatte, so geht er hier näher auf seine Vorstellungen vom Aufzug und von der Aufzugsgrenze ein. Walzel meint, daß die bei Herausgebern und

Bühnenbearbeitern recht häufige äußerst willkürliche Behandlung dieser Fragen ein Unrecht am Dichter sei, freilich verständlich, da ja in der Folioausgabe mehrere Dramen überhaupt keine Akteinteilung haben. An «Richard II.» und «König Johann» zeigt er kurz, welch erhebliche Bedeutung der Zwischenakt im Ablauf der Dramen haben kann, bei letzterem auch, wieviel Verwirrung bei unsachgemäßer, willkürlicher Verschiebung der Aktgrenzen angerichtet wird. Um seine Theorie besonders anschaulich zu machen, gibt Walzel dann zunächst einen Grundriß des streng-symmetrischen Aufbaus von Schillers «Maria Stuart» als Beispiel für die festgeschlossene Architektonik des klassischen Dramas und darauf als Gegenstück hierzu einen solchen der zehn Akte «Heinrichs IV.». Bei aller Freiheit im Aufbau lassen sich doch einige Grundsätze bewußter Ordnung erkennen, insbesondere die drei Gruppen: der König und seine Partei, die Rebellen und Falstaff und seine Leute; dazu kommt der fast völlig regelmäßige Wechsel zwischen heiteren und ernsten Szenen. In dem von Walzel auch im einzelnen nachgewiesenen Rhythmus des gesamten Ganges der Handlung spielen die Aktschlüsse ihre besondere Rolle; sie verschieben, hieße jenen Rhythmus zerstören. — Auch für den «Sturm» deutet Walzel dann noch kurz die Grundlinien eines in seinem neuen Sinne künstlerisch zweckvollen Aufbaus an. Schließlich fordert er als Grundlage und Vorarbeit für eine künftige Formforschung solcher Art eine eingehende Geschichte von Shakespeares Aufzugs- und Auftrittseinteilung bei ihm selbst und bei seinen späteren Herausgebern und Bearbeitern, zum Teil in übersichtlicher tabellarischer Form.

10. Finnur Jónsson (Kopenhagen), «Shakespeare i Island» (S. 185 bis 188). Erst im 19. Jahrhundert fand Shakespeare neuisländische Übersetzer. Es sind Mattías Jóchumsson, der «Macbeth» 1874, «Hamlet» 1878, «Othello» 1882 und «Romeo und Julia» 1887 übertrug, Steingrímur Thorsteinsson, der 1878 den «König Lear», und Eiríkr Magnússon, der 1885 den «Sturm» übersetzte. Dieser gab auch den Urtext nebst einer isländischen Biographie des Dichters und zahlreichen erklärenden Anmerkungen heraus. Die beste Übersetzung ist die von Jóchumsson; sie ist zwar am wenigsten wörtlich, gibt aber den Geist des Dichters ganz ausgezeichnet wieder, was Jónsson wenigstens an einer kleinen Probe erläutert.

11. W. B. Cairns, «Shakespeare in America» (S. 189—208). Diese Abhandlung gibt eine recht gute und lehrreiche Einführung in die Geschichte des Bekanntwerdens und der Wertschätzung Shakespeares in Amerika, worunter der Verfasser natürlich nur die Vereingten Staaten versteht. 1607 wurde Jamestown, die erste englische Kolonie, in Virginia gegründet. Ihr Statthalter war Thomas Gates; dieser erlitt im Jahre 1609 bei den Bermudainseln jenen Schiffbruch, dessen Beschreibung Shakespeare vielleicht die Anregung zu einigen Szenen des «Sturms» verdankt. Der erste Abdruck von Shakespeares Werken ist erst nach 1709 nach Amerika gelangt, und erst 1722 ist die erste Anzeige, daß sie käuflich zu haben seien, nachweisbar. Die erste amerikanische Shakespeare-Ausgabe erschien 1795—96 bei Bioren & Madan in Philadelphia in acht Bänden nebst Biographie, den Erklärungen von Johnson und einem Wörterverzeichnis. Bereits 1802—04 folgte die zweite, gleichfalls achtbändig, bei Munro & Francis in Boston, die schon 1807—12 eine neue Auflage erlebte. Die erste Neuyorker Ausgabe, zugleich die erste amerikanische stereotypierte, kam 1817—18 in zehn Bänden heraus. Seitdem erschienen sehr zahlreiche

weitere Ausgaben verschiedenster Art und Bedeutung, vor allem sehr zahlreiche Schulausgaben. Als wichtig hervorzuheben sind etwa der große «New Variorum Shakespeare» (seit 1871), die «Riverside Edition», der «Bankside», «Cambridge», «Tudor Shakespeare». Beträchtlich ist auch die Zahl der Shakespeare-Forscher in Amerika, die im ganzen einen nicht unerheblichen Anteil an der Shakespeare-Literatur haben.

Amerika ist auch die Geburtsstätte der berüchtigten Bacon-Hypothese. Ein im Wahnsinn gestorbenes Fräulein Delia Bacon hat sie in die Welt gesetzt, und das gefährliche Buch von Ignatius Donnelli (1888) gab dann der noch heutzutage in Amerika und England recht üppig blühenden Sage neue Nahrung.

Auch im Schul- und Universitätsbetrieb wird Shakespeare in Amerika eifrigst berücksichtigt. In den Schulen wird freilich nur zu oft an Stelle des Lesens ein wirkliches Studieren gesetzt, und «der Schüler wird so mit philologischen und antiquarischen Dingen überschüttet, daß ihm schon der Name Shakespeare verleidet wird». Sehr üblich sind auch Schulaufführungen seiner Dramen. Der Amerikaner betrachtet Shakespeare als in viel höherem Maße zu sich gehörig wie etwa Kipling, Tennyson, Wordsworth oder sogar Milton.

Auch auf der Bühne, deren Geschichte in Amerika erst etwa 1750 beginnt, spielt der Dichter natürlich eine große Rolle. Die erste Aufführung — es war «Richard III.» in Colley Cibbers Bearbeitung — fand am 5. März 1750 in Neuyork statt. Als Kuriosität ist hervorzuheben, daß 1792, als Theatervorstellungen verboten waren, in Boston die Königsdramen und «Hamlet» als *Moral lectures* vorgeführt wurden. Die Zahl tüchtiger Schauspieler und Schauspielerinnen, die seine Gestalten verkörpert haben, ist auch ganz ansehnlich; zu den bekanntesten Namen gehören etwa Edwin Forrest, die beiden Booth, Augustin Daly, Charlotte Cushman, Mary Anderson.

Die Feier des 300. Geburtstages Shakespeares (1864) fiel in die Zeit des Bürgerkrieges und wurde daher nur wenig beachtet. Dafür wurde 1916 die 300. Wiederkehr seines Todestages mit gewaltigem Aufwande an journalistischen Leistungen und allerhand Festlichkeiten und Aufführungen begangen, von denen allerdings nähere Einzelheiten infolge des Krieges noch nicht zu uns gedrungen sind. Von Cairns erfahren wir, daß mehrere Zeitungen Festnummern und Festschriften veröffentlicht haben, einige Universitäten ebenfalls besondere Veröffentlichungen erscheinen ließen, daß eigens Festspiele gedichtet wurden, und daß unter den zahlreichen Theaterfeiern sogar eine deutsche Vorstellung des «Julius Caesar» im Metropolitan Opera House in Neuyork angekündigt war.

Breslau. H. Jantzen.

Magyar Shakespeare-Tár. A vallás- és közoktatásügyi M. Kir. Minister támogatásával kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-bizottsága, szerkeszti Ferenczi Zoltán. [Ungarisches Shakespeare-Archiv. Herausgegeben von der ungarischen Kisfaludy-Gesellschaft. Redigiert von Dr. Zoltán Ferenczi.] VII. kötet. IV u. 320 S. Budapest, Kilián Frigyes utóda Bizománya, 1914. VIII. kötet. IV u. 320 S. Budapest 1916.

Der plötzlich ausgebrochene Weltkrieg hat die regelmäßige Arbeit der Shakespeare-Anhänger in Ungarn nicht unterbrochen. Pünktlich war auch der VII. Band des Shakespeare-Archivs erschienen. Folgende Beiträge bilden

seinen Inhalt: Stephan von Hegedüs, Die Hyperbel bei Shakespeare und bei Seneca. Die klassische Literatur spielte im Zeitalter Shakespeares in England eine bedeutende Rolle, vor allen aber stand Seneca im Vordergrunde. Diese Tatsache gibt dem Verfasser Anlaß, die Möglichkeit einer Beeinflussung Shakespeares durch Seneca anzunehmen. Stilistische Eigentümlichkeiten, besonders die Hyperbeln, den rhetorischen Schwung bei Shakespeare glaubt er aus Seneca erklären zu können, doch bleibt er uns den eingehenden Beweis für seine Hypothese vorderhand schuldig, da die einzige Parallelstelle, die er anführt («Hercules Octaeus», Zeile 1972ff., und «Macbeth» II, 2: «Macbeth does murder sleep»...), die Frage nicht endgültig entscheiden kann. Wir sehen erwartungsvoll einer ausführlichen Begründung der Hypothese entgegen. — Bernhard Alexander, «Heinrich IV.». Mit «Heinrich IV.» hat Shakespeare seine volle Meisterschaft erreicht, Gestaltungskraft und Charakterisierungskunst zeigen schon den Dichter seiner größten Werke. Die Königsdramen haben speziell englisches Interesse, so daß sie den Ausländer ziemlich kalt lassen müssen, «Heinrich IV.» bildet aber eine Ausnahme durch die darin vorkommenden prächtigen Gestalten. Die scheinbar zerfallende Komposition des Stückes ist überaus künstlich gestaltet. Beide Partien — die ernsten Szenen der Staatsaktion und die lustigen der Falstaff-Posse — halten einander vollkommen das Gleichgewicht; das allmähliche Vordringen der ernsten Teile läßt die Burleske nach und nach immer mehr zurücktreten, bis sie dann endgültig verschwindet. Verfasser erklärt die überwiegende Rolle Falstaffs aus der Entfremdung Shakespeares von den ewigen historischen Stoffen, aus dem dichterischen Bedürfnis, etwas Reales, Selbstgeschautes, aus dem Leben Gegriffenes zu gestalten. Daher die Vereinfachung des Historischen im Gegensatz zu seinen früheren Stücken, daher der Realismus seiner Personen. Aus diesem Bedürfnis ist der köstliche Falstaff entstanden, der seine Popularität aber teilweise auch dem subjektiven Mitgefühl des Zuschauers zu verdanken hat, der in ihm gewöhnlich sein eigenes heiteres Ich bewundert. Falstaff wird als Repräsentant der liebenswürdigsten Bohème charakterisiert, den wahrer, tiefer Dichterhumor ins Leben gerufen hat. — Hugo Latzkó, Thomas Heywood. Überblick über die bürgerlichen Dramen Heywoods. — Oskar Elek, Der Shakespeare-Kultus bei Stendhal und Victor Hugo. Zusammenstellung der Stellen, an denen die zwei französischen Dichter Shakespeare erwähnen. Leider entbehren wir dabei eines weiteren Gesichtskreises und jeder Vertiefung. Die Darstellung ist aber erschöpfend und in genießbarer Form gehalten. — Desider Rózsa, Ungarische Shakespeare-Parodien. Der Shakespeare-Bewunderung waren in den meisten Ländern Parodien gefolgt. Verfasser sieht in dem Hang zur Parodie einen Fehler, der in der ungarischen Literatur nicht allzu häufig anzutreffen ist. Auch Shakespeare-Parodien weiß der Verfasser nur einige anzuführen, und auch die können nicht als ausgesprochene Parodien gelten, sondern nur als tendenziöse, der komischen Wirkung halber angewandte Shakespeare-Motive. So werden bei Jókai, dem großen ungarischen Romancier, in zwei Gelegenheitsstücken aus dem Leben der ersten ungarischen Schauspielergesellschaft komisch entstellte Anlehnungen an «Hamlet», in zwei unbedeutenden politischen Verssatiren (aus dem Witzblatte «Üstökös») eine tendenziöse Entstellung des «Lear»- und des «Hamlet»-Motivs festgestellt. «Der Notar von Peleske» von Josef Gaal, die populärste ungarische Posse, verwendet «Othello» als Einlagestück: der Dorf-

notar besucht in der Hauptstadt eine Vorstellung des Shakespeareschen Stückes, er hält die Bühnengeschehnisse für wahr und erregt durch sein ritterliches Auftreten für die Unschuld der Desdemona einen komischen Theaterskandal. (Die älteren Shakespeare-Parodien, die hier und da vorkommen und auf österreichischen Einfluß zurückgehen, — besonders Parodien des «Hamlet»-Monologs — sind nicht erwähnt!) — Anton Radó, Die Rezension Johann Aranys über die Shakespeare-Übersetzung Sigismund Ács'. Mitgeteilt aus dem Manuskript, in dem der große ungarische Epiker — auch als Shakespeare-Übersetzer unübertroffen — die der Kisfaludy-Gesellschaft eingereichte Übersetzung des «Kaufmann von Venedig» (1861) auf die gewissenhafteste Weise bespricht und verbessert. — Desider Rózsa, Die Vorläufer Shakespeares. III. Greene als Romandichter. Überblick über die weitläufige Romanproduktion Greenes (Anfang). — Ludwig Kropf bespricht das Stratforder Shakespeare-Denkmal und die verschiedenen Shakespeare-Bildnisse, Bernhard Alexander berichtet über die 50jährige Festsitzung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Eugen Iványfy behandelt in novellistischer Form den «Macbeth»-Versuch Maeterlincks auf dem Naturtheater zu St. Vendrille, Josef de Perott weist Parallelstellen zu «Viel Lärm um Nichts» aus dem spanischen Ritterspiegel nach, Frau Helene Ginever-György schreibt über die Frühlingsaufführungen zu Stratford und über den Kampf um ein National- und Volkstheater in England, Zoltán Ferenczi bietet die Übersetzung der «Romeo und Julia»-Novelle von Bandello-Boisteau-Painter, D. Rózsa die des Marlowschen «Juden von Malta». Rezensionen, Miszellen und eine ungarische Shakespeare-Bibliographie des Jahres 1913 (von Árpád Hellebrant) beschließen den Band.

Der VIII. Band ist als Festgabe zum Shakespeare-Jubiläum erschienen. Er bedeutet ein wichtiges Ereignis in der Geschichte des Shakespeare-Kultus in Ungarn. Die besten Namen der ungarischen Shakespeare-Gemeinde sind darin mit gehaltvollen Beiträgen vertreten. — Albert von Berzeviczy, Shakespeare und der ungarische Genius. Shakespeare ist im Laufe des XIX. Jahrhunderts der ungarischen Literatur in Fleisch und Blut übergegangen. Nach den Nationen germanischer Zunge hat er in Ungarn das tiefste Verständnis gefunden. Über diese Verbreitung und ihre Gründe gibt der Verfasser eine überaus klare, überzeugend prägnante Darstellung. Bald nachdem Deutschland zu wahrem Shakespeare-Enthusiasmus durchgedrungen war, waren ihm auch in Ungarn warme Anhänger entstanden. Seit dem Erwachen des ungarischen Geisteslebens am Ende des XVIII. Jahrhunderts steht Shakespeare im Vordergrunde; im XIX. Jahrhundert ward sein Einfluß zu wahrer Shakespeare-Begeisterung. Zuerst war die Bühne erobert worden, der rasch das Publikum und die Literatur nachgefolgt waren. Von den verschiedenen Wandertruppen war der Shakespeare-Kultus in das 1838 eröffnete Nationaltheater verpflanzt worden; nach unermüdlichen Vorkämpfern in der Literatur waren um die Mitte des XIX. Jahrhunderts die größten ungarischen Dichter, Vörösmarty, Petöfi und Arany, zu einer gemeinsamen Shakespeare-Übertragung zusammengetreten, der dann in den sechziger Jahren die Ausgabe der Kisfaludy-Gesellschaft entstammen sollte. Diese Popularität Shakespeares ist in dem innersten Wesen des ungarischen Volkes begründet. Wichtige Züge seines eigenartigen Charakters weisen Ähnlichkeiten mit der Ideenwelt des großen Dichters auf.

Wie hier, spielen auch bei dem ungarischen Volke Feen- und Hexenwelt, Aberglaube und Naturerscheinungen eine nicht unbedeutende Rolle; die historischen Dramen Shakespeares bieten wiederholt Reminiszenzen an die blutige Geschichte des mittelalterlichen Ungarn; die ewigen Kämpfe bei Shakespeare erinnern stark an das kriegerische Temperament, die häufige Hartnäckigkeit Shakespearescher Gestalten an das zähe Festhalten der Ungarn an einmal gefaßten Ideen; die trotz regelmäßiger Uneinigkeit allgemein und ungeteilt dominierende Vaterlandsliebe, das Freiheitsbedürfnis und die Toleranz der Magyaren finden bei Shakespeare ihr Widerspiel, und selbst der rhetorische Schwung Shakespeares und die bei ihm vorkommenden rhetorischen Elemente müssen in der pathetisch veranlagten Natur der Ungarn Wiederklang finden, während seiner idealistischen Behandlung der Frauen die weitbekannte ungarische Ritterlichkeit ein Gegenstück bietet. — Zoltán von Beöthy, Shakespeare und Arany. Der größte ungarische Epiker, Johann Arany, war seit früher Jugend ein begeisterter Verehrer Shakespeares, dessen Genius seine eigene Produktion wesentlich beeinflußt hat. Doch will der Verfasser hier nicht diesen Einfluß verfolgen, er hat bloß die Absicht, eine überaus feine Wahrnehmung darzustellen, die sich auf den beiderseitigen Entwicklungsgang ihrer Weltanschauung gründet, wie diese aus der Gefühlswelt der Dichter hervorgegangen war. Demgemäß nimmt er bei beiden eine Einteilung in drei Lebensabschnitte vor. Ihre erste Schaffensperiode ist die des jugendlichen Optimismus, der sie mit heiterer, phantasiereicher und kräftiger Lebenslust erfüllt. In diese Periode fallen bei Shakespeare «Der Sommernachtstraum», «Romeo und Julie», «Richard III.» und «Der Kaufmann von Venedig», bei Arany die zuerst entstandenen Teile (I, III) seiner großangelegten Toldi-Trilogie. Die nächste Periode erscheint als die Zeit der großen Tragödien. Dem Optimismus der Jugend war der verantwortungsvolle Lebensernst des reifen Mannes, mit pessimistischen Stimmungen vermischt, gefolgt. Die großen Tragödien Shakespeares und die Meisterballaden Aranys bezeichnen die eingetretene Gefühlswandlung, die ihr Schaffen nicht beeinträchtigen, sondern ihrem tragischen Gehalt nach nur vertiefen sollte. Den dritten Abschnitt bildet die kurze Abschiedsdichtung. Nach voll ausgelebtem Künstlerleben sucht Shakespeare Ruhe; nachdem er von seiner Welt im «Wintermärchen» und «Sturm» poetischen Abschied genommen, zieht er sich in die ländliche Ruhe Stratfords zurück. Auch Arany sehnte sich nach wohlverbrachter Lebensarbeit nach ländlicher Stille und Einsamkeit; sein Wunsch sollte nicht in Erfüllung gehen: sein Leben mußte in aktivem, allmählich wehmutsvoll verhallendem Dichten ausklingen. Ihr Abschied von der Dichtung und vom Leben war verschieden, die Abschiedsstimmung ihrer Seelen dieselbe. — Gustav Heinrich, Ayrer und Shakespeare. Der bekannte ungarische Germanist bietet hier eine kritische Sichtung der neueren Forschungen über das Shakespeare-Ayrer-Problem und schildert mit großem Scharfsinn den heutigen Stand dieser häufig besprochenen Frage. Danach kann die Übereinstimmung der Ayrer'schen «Phaenicia» mit Shakespeares «Viel Lärm» auch heute noch bloß der Beeinflussung durch eine gemeinschaftliche Quelle zugeschrieben werden. Weitaus schwieriger ist eine entsprechende Lösung des Verhältnisses von Ayrers «Sidea» und dem «Sturm». Zwei Elemente lassen sich bei diesem Thema unterscheiden: Umrisse eines Volksmärchens, dessen Kern das Motiv der feindlichen Brüder bildet, und hineingeflochtene historische Motive.

Prospero scheint einzelne Züge von Kaiser Rudolf II. überkommen zu haben, der auch in Magie und Astrologie bewandert und ebenfalls seines Thrones beraubt worden war. Außerdem scheint auf die Gestalt des vertriebenen Königs auch der Zwist Witolds, des Königs von Lithauen, und seines Neffen, Jagiello von Polen, um so eher abgefärbt zu haben, da die Namen bei Ayrer unwiderleglich mit den Personen dieser Ereignisse übereinstimmen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war die Kenntnis dieser Vorfälle durch die englischen Hilfstruppen aus Polen nach England gebracht und hier mit der Zeit in einem Drama bearbeitet worden, das sowohl Ayrer als auch Shakespeare gekannt haben muß. — Paul Angyal, Lady Macbeth als Anstifterin. Shakespeares Gestalten bieten dem Psychologen ein unerschöpfliches Forschungsgebiet. Das Selbsterleben fremder Seelenvorgänge war keinem Dichter in so großem Maßstabe zuteil geworden. Daher sind auch seine Verbrecher mit vollkommenster psychologischer Wahrheit gestaltet und können selbst dem Kriminalisten zu Hilfe kommen. Verfasser behandelt den Charakter der Lady Macbeth von kriminalistischen Gesichtspunkten aus und konstatiert in ihm die Kennzeichen des Anstifters. Die Tat Macbeths kann seiner Ansicht nach bei weitem nicht aus pathologischen Ursachen abgeleitet werden, man kann Macbeth nicht einfach als geistig abnorm hinstellen, sein krankhafter Zustand wird vielmehr als Folge seiner blutigen Tat betrachtet werden müssen. Dem schlummernden Gedanken gab erst das Eingreifen der Lady Gestalt. Durch ihr Einwirken auf Macbeth war ein gegenseitiger Willenkomplex entstanden, der dann die Beteiligten unwiderstehlich dem Verbrechen zuführte. Auch bei Lady Macbeth braucht nicht auf bissexuelle Veranlagung zurückgegriffen werden, ihr Charakter läßt sich aus jenem eigentümlichen Altruismus des weiblichen Geschlechtes erklären, durch den sie für ihre Lieben selbst zu den größten Verbrechen hingerissen werden können. Dieser aufopferungsvolle Altruismus verleitet sie zur Verführung ihres Mannes. Als Anstifter und Angestifteter sind beide Verbrecher für die Tat gleich verantwortlich, da der gemeinschaftliche Entschluß nur unmittelbare Folge der beiderseitigen Aufeinanderwirkung ist. — Hugo Latzkó, Ein Schriftstellerkampf zu Shakespeares Zeiten. Schilderung der literarischen Fehde zwischen Ben Jonson und Marston. Der Kampf war durch die Unverträglichkeit des ersteren verursacht worden, obgleich ihn Marston in einem Stücke (1598) auf die schmeichelhafteste Art herausgestrichen hatte. Die Zanksucht Jonsons brachte die ehemaligen Freunde auseinander, und eins nach dem andern erschienen die Stücke, in denen sie sich gegenseitig parodistisch auf die Bühne brachten. Sieben Werke behandelt der Verfasser (Jonson 4, Marston 2, Dekker 1), die dieser Fehde entsprungen waren. 1604 waren die Gegner wieder versöhnt. — Arthur Weber, Shakespeare und die neueste deutsche Literatur. Verfasser erwartet in naher Zukunft einen großen Aufschwung der Tragödie in Deutschland. Auf Grund der heutigen Lage sucht er Antwort auf die Frage, ob Shakespeare als unbeschränkte Norm für diese Tragödie der Zukunft in Betracht kommen kann. Die Gegenwart zeigt eine doppelte Strömung auf dem Gebiet der Shakespeare-Beurteilung: die Neoklassiker — Ernst, Lublinski — verurteilen die Shakespeare'sche Form mit aller Entschiedenheit, Julius Bab und Herbert Eulenberg erheben sie zu ihrem leitenden Vorbild. Sein Einfluß auf die Dramenkonzeption der Letzteren soll hier dargestellt werden. Eulenbergs Dramen bezwecken ebenso nur die Lösung

eines psychologischen Problems, wie auch Shakespeare bloß novellistisch außerordentliche Verwicklungen behandelt. Die neuesten Theorien schränken den Begriff der tragischen Notwendigkeit in solchem Maße ein, daß selbst das einfache Gegenüberstellen verschiedener Charaktere nicht als überzeugend betrachtet wird: der Konflikt muß der Situation entstammen. Diesen sich selbst setzenden Konflikt kennt Eulenberg nicht, er berücksichtigt nach Shakespeare'schem Muster bloß die Charaktergegenüberstellung und leitet die notwendige Entwicklung nicht aus der Situation, sondern nur aus den Charakteren ab. Wie bei Shakespeare stellen auch Eulenbergs Stücke den Verlauf einer mächtigen Leidenschaft dar, nur wird ihr Entstehen auf bedeutendere Ursachen zurückgeführt als bei dem großen Briten. Auch hier sind die Helden ganz Sklaven ihrer Leidenschaft. Wie bei Shakespeare wird die allgemeine Situation wenig beachtet, der einzelne Charakter aber auch nur einseitig beleuchtet. Bab empfiehlt immer wieder die Shakespeare'sche Menschendarstellung der deutschen Literatur zur Nachahmung; Eulenberg versucht es, Menschen voll Shakespeare'scher Lebenskraft und Vitalität zu schaffen, die sich voll ausleben wollen, und sich durch keine Rücksichten — weder persönliche, noch moralische — in ihrem Tun und Wollen zurückhalten lassen. Er wollte nach Shakespeares Muster Willensmenschen schaffen, doch nahm er hier weder den Temperamentsunterschied zwischen Engländern und Deutschen, noch die zeitliche Entfernung von den Vollblutcharakteren der Renaissance in Betracht, so daß die Einführung dieser rücksichtslosen Individualitäten bloß als interessanter Versuch gelten kann. Der dramatische Mensch ist auch Gesetzen unterworfen, die Moderne verlangt von ihm nicht den «Willen zur Freiheit», wie ihn Eulenberg verkündet, sondern den «Willen zum Zwang», mit dem er vor allem sich selbst zu beherrschen weiß. Der bei Shakespeare so beliebte Kontrast kommt in seinen verschiedenen Formen, hauptsächlich aber als Stimmungsgegensatz bei Eulenberg auch zur Geltung. Einzelne Motive, technische Griffe, stilistische Eigenheiten gehen bei ihm ebenfalls auf Shakespeare zurück. Eulenberg verpflanzt also die Shakespearesche Form auch in Einzelheiten in das moderne Drama, dadurch aber kommt er in Gegensatz zur dominierenden Dramentheorie, wie sie sich seit Hebbel ausgebildet hat. Für die Zukunft ist ein einseitiger Anschluß an Shakespeare kaum zu wünschen; sämtliche Errungenschaften des modernen Erkennens sollen für die große Tragödie mitverwertet werden. — Josef Bayer, Das «Romeo und Julia»-Motiv in einer ungarischen Novelle. Verfasser bespricht die überaus schwache Novelle «Julia» des Unterhaltungsschriftstellers Karl P. Szathmáry (1857). Sie behandelt das Zerwürfnis eines gräflichen Brautpaares, das durch das Auftreten des Bräutigams bei einer Wohltätigkeitsvorstellung in der Rolle Romeos verursacht, am Ende aber dadurch gelöst wird, daß die stolze Gräfin ungekannt die Rolle der Julia übernimmt und so ihren Grafen wiedergewinnt. — Desider Rózsa, Die Vorläufer Shakespeares. III. Greene als Romandichter. (Fortsetzung.) — Marianne Czeke, Die Shakespeare-Übersetzung der Emilie Lemouton I. Die erste vollständige Shakespeare-Übersetzung war das Werk eines 18jährigen jungen Mädchens, der Tochter des englischen Lektors an der Universität Budapest. 1845 erschienen fünf Stücke der Übersetzung im Druck. Verfasserin weist mit überaus großer Gründlichkeit nach, daß die Übersetzerin das englische Original in der Ausgabe von Payne Collier (1841—42) gebraucht, nebenbei aber

auch eine französische (Ausgabe von Chalmers 1842) und eine deutsche (Mügge und Genossen) Übersetzung zu Rate gezogen hat. — Ludwig Bodrogi, Contra librum et pro domo. Kritische Untersuchung der Ergebnisse von Louis Albrecht («Neue Untersuchungen zu Shakespeares 'Maß für Maß'; Quellen, Zeit und Anlaß der Entstehung des Stückes und seine Bedeutung als Offenbarung der persönlichen Weltanschauung des Dichters, 1914»). Mit großer Belesenheit und großem Scharfsinn werden die zuweitgehenden Folgerungen Albrechts widerlegt. Die Abhängigkeit Shakespeares von dem schriftstellernden König Jakob I. («Basilikon Doron») wird entschieden bezweifelt, die Huldigungstheorie des Verfassers glänzend zerstückelt, die angeblichen Quellen gründlich verglichen und endlich die Erwähnung des «King of Hungary» von neuem aus den ungarländischen Wirren unter Kaiser-König Rudolf (1606—1608) erklärt. Neu hinzugekommen sind zu der schon oft verfochtenen Hypothese des Verfassers die Angaben über die Verbindung Englands mit Ungarn im XVII. Jahrhundert, die beweisen sollen, daß Shakespeare von den ungarischen Verhältnissen gehört haben konnte. Für die zeitliche Fixierung des Stückes würde diese Anspielung auf den Krieg in Ungarn einen brauchbaren Anhaltspunkt bieten, im schlechtesten Fall glaubt Verfasser es mit einem späteren Einschiebsel zu tun zu haben. — Zoltán Ferenczi, Shakespeare-Feierlichkeiten. Ausführliche und gefällige Beschreibung der Shakespeare-Festlichkeiten zu Stratford in den Jahren 1769, 1827, 1830 und des großen Jubiläums von 1864 in England, Deutschland und Ungarn. In Ungarn wurde bei dieser Gelegenheit die Veröffentlichung der vollständigen Shakespeare-Übersetzung durch die Kisfaludy-Gesellschaft begonnen, das Nationaltheater zu Budapest brachte den «Sommernachtstraum» zum erstenmal auf die Bühne, die kleinen Bühnen der Provinz gedachten auch des großen Dichters, alle Zeitungen und Zeitschriften standen in seinem Zeichen. — Rezensionen, Miszellen (besonders die Verbreitung Shakespeares in Ungarn betreffend, eine von Josef de Perott, der jeden Zusammenhang der Ayrer'schen «Sidea» mit den «Winternächten» des Eslava bezweifelt) und die Shakespeare-Bibliographie des Jahres 1914 (von Árpád Hellebrant) beschließen den Band.

Budapest. Arthur Weber.

Dr. Ernst Leopold Stahl. Das englische Theater im 19. Jahrhundert. Seine Bühnenkunst und Literatur. Mit 12 Bildertafeln. (Sammlung: Die Kultur des modernen England in Einzeldarstellungen, herausg. von Ernst Sieper, 5. Bd.) München 1914, R. Oldenbourg. Gr.-8°. 258 S.

Wir haben nie geleugnet, daß wir andern Völkern in Dingen der Zivilisation verpflichtet sind, aber freilich immer zu wenig hervorgehoben, wie selbst diese äußerliche Äbhangigkeit ihre Ursache in unserer, auf innerliche Ziele gerichteten Kraft gehabt hat. Luthers gewaltige Tat führte uns eben nicht nur zu geistiger Freiheit, sondern auch leider in den Jammer des Dreißigjährigen Krieges hinein, während etwa das insulare England mit seiner bequemeren Umbildung des Papsttums sehr bald seine Ruhe wiederfand.

Auch Stahls, auf weitschichtiger Lektüre und mannigfacher praktischer Erfahrung aufgebautes Buch verkennt nicht, daß uns England immer um ein, um zwei Jahrzehnte, ja um ein volles Menschenalter voraus gewesen ist, wo

sichs darum handelte, die Schauspieler im historischen Stück richtig, im zeitgenössischen vornehm anzuziehen; er nennt die frühe Jahreszahl, wo drüben schon Gas statt des Öles in den Theatern brannte, spricht London die zweifelhafte Ehre zu, das Vauxhall erfunden zu haben, von dessen Existenz wir zuerst aus dem leichtfertigen Munde des Hofmarschalls von Kalb hören und das wir mit den anderen Fremdwörtern Variété und Kabarett umschreiben; auch eine Art von Städtebundtheater gab es lange vor dem unsern, allerdings aus beschämendem, bei uns nicht gültigem Grunde; geschlossene Zimmerdekorationen, plastische Türen und geschickt angelegte Versenkungen kamen im Lande des Utilitarismus der Wirklichkeit eher nahe als bei uns; die gut durchgearbeiteten Volksszenen Macreadys fielen schon dem reisenden Grillparzer angenehm auf, und der mäßige Schauspieler Charles Kean verfeinerte sie mehr und mehr, bis auch wir ihrer durch den Herzog von Meiningen teilhaftig wurden.

Eine Handvoll dankenswerter Fortschritte, gewiß! Wenn ich sie aber neben Shakespeares Werk stelle: eine Seifenblase! Suche ich weiter nach starken Persönlichkeiten unter den Schauspielern, so finde ich David Garrick im achtzehnten Jahrhundert, Edmund Kean im neunzehnten und — hoch zu preisen — eine ganze Reihe von großen Komikern. Daneben jedoch nur treffliche und mittlere Talente, die zur sorgsamsten Ausstattung der Stücke gezwungen waren, weil ihre Person nicht eindringlich genug wirkte. Und schließlich: unser großer Schröder wiegt ihren Garrick, Matkowsky ihren Kean auf. Ludwig Devrient, Fleck, Löwe. Anschütz, Baumeister, Mitterwurzer und Kainz gebe ich für ihre Kemble, Macready und Henry Irving nicht hin. An komischen Kräften, wie schon erwähnt, bleiben sie uns an erster und letzter Stelle überlegen; das spürt jeder, der sich irgendeine englische Vorstellung ansieht.

Nun aber das fadenscheinige englische Drama gegenüber dem unsern! Hier die Fülle der Gestaltungskraft bei Lessing, Goethe, Schiller; bei Kleist und Grillparzer, bei Georg Büchner, bei Hebbel und Ludwig, bei Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler und Karl Schönherr! Drüben hält der Genialste auf der Bühne nicht Stich: Lord Byron. Die einstmals erfolgreichen Goldsmith und Sheridan sind welk; die theatralisch erfolglosen Scott und Dickens nur als Epiker rühmenswert. Shelley, Taylor, Bulwer, dann aus der viktorianischen Zeit Landor, Browning, Swinburne, Tennyson lohnen vielleicht noch den Versuch eines literarischen Vereins, aber sobald man sich den «Prinzen von Homburg», «Gyges und sein Ring», «Die Weber» oder «Erde» daneben vorstellt, kommt das Lächeln des Mitleids in die Mundwinkel. Und wenn Stahl — nachdem er dafür beredte Zeugnisse angezogen — sein erstes Kapitel mit der Behauptung schließt, das englische Theater sei zunächst eine Sache des Pöbels, heute fast so wie vor hundert Jahren, so können wir schon aus Schröders Hamburger Theaterleitung (1771—1798) entnehmen, wieviel höhere, sittliche Werte in unsrer Schaubühne stecken.

Stahls Buch ist vor dem Kriege erschienen und sogar «mit Unterstützung des deutsch-englischen Verständigungskomitees und der König Eduard VII. Britisch-Deutschen Stiftung»; auch er hat eine Verständigung gewollt und das englische Theater — eigentlich nur das Londoner, denn in der Provinz kann sich drüben im allgemeinen keine stehende Bühne halten — so hell wie möglich beleuchtet — aber unsere Augen sehen heute die bösen Schatten mit größerer Schärfe, und so wird auch diese Schrift nicht nur dazu beitragen, daß wir Eng-

land besser verstehen als vor dem Kriege, sondern auch, daß wir uns selbst besser erkennen. Wir dürfen stolz sein.

Berlin. Ferdinand Gregori.

Friedrich Riedl, Shakespeare és a magyar irodalom (Shakespeare und die ungarische Literatur). Budapest 1916. 42 S.

Elemér Császár, Shakespeare és a magyar költészet (Shakespeare und die ungarische Dichtung). Budapest 1917. 265 S.

Universitätsprofessor Riedl veröffentlicht eine großangelegte Studie über Shakespeares Verhältnis zur ungarischen Literatur, die Anfänge, die Perioden seiner Wirkung, die Art seiner Verbreitung, seine Wirkung auf die großen nationalen Dichter. Der Verfasser unterscheidet vier Perioden in Shakespeares Leben auf ungarischem Boden. In der ersten Periode ist Shakespeare nur Material und Name: im 18. Jahrhundert betrachtete man Shakespeare auch in Ungarn als einen genialen Wilden. In der zweiten Periode lebt Shakespeare auf der Bühne (seit 1790) zumeist in unbedeutenden Übersetzungen. Dann folgt die Zeit, in welcher Shakespeare verstanden wird, wo man ihn nicht nur in Äußerlichkeiten, sondern im Wesen nachahmt, und seine Werke in dichterischer und ästhetischer Hinsicht übersetzt und erläutert. Zuletzt will man Shakespeares ganzes Zeitalter verstehen und seine Werke werden zum Gegenstand nicht nur ästhetischer, sondern auch geschichtlicher und philologischer Untersuchungen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts ward er zu einem Element, zu einem Erzieher der ungarischen Literatur, nach dem Christentum und der Antike der wichtigste Faktor im literarischen Leben Ungarns. In Deutschland mußte Shakespeare als Künstler neu entdeckt und erobert werden, in Frankreich standen ihm starke literarische Traditionen im Wege: in Ungarn waren keine solche Hindernisse, außer dem Umstande, daß die ungarische Sprache noch nicht ausgebildet, die Schönheiten der ungarischen Dichtersprache noch nicht ausgebeutet waren.

In Ungarn hatte nicht die Theorie Shakespeare erobert (wie in Deutschland), sondern die Schauspielkunst, die anfangs durch den Patriotismus geleitet wurde. Professor Riedl hebt hervor, daß die erste Periode (1790) ebenso wie die Glanzperiode in den 40er Jahren das Zeitalter der patriotischen und nationalen Erregungen war, was um so wichtiger erscheint, als das Grundgefühl der ungarischen Literatur das des nationalen Selbsterhaltungstriebes ist. Mit «Bankbanus» hält die starke Leidenschaft ihren Einzug in die ungarische Literatur. Die Gestalten dieses Dramas sind von derselben Leidenschaft, demselben Temperament wie die Shakespeares durchdrungen und gleichen auch darin den Charakteren der Shakespeare'schen Dramen, daß ihre Sprache nicht rhetorisch, dialektisch oder abstrakt, sondern ein psychologisches Ereignis, Erlebnis ist. In Deutschland schafft erst Klopstock die Dichtersprache und Lessing die Prosa; dann folgen die großen Übersetzungen. In Ungarn sind die beiden Schöpfer der dichterischen Sprache und des Prosastils zugleich Shakespeare-Übersetzer.

Professor Riedl faßt Shakespeares Einfluß in folgenden Punkten zusammen: Shakespeares Beispiel führte unsere Dichter zum Drama, so wie früher Vergil zum Epos den Weg wies. Ferner hat Ungarn Shakespeare gewählt, als es zu wählen hatte zwischen dem französischen Drama und Shakespeare. Sogar seine historischen Dramen hatten eine günstige Wirkung, indem sie die ungarischen Dichter auf die Nationalgeschichte verwiesen und bedeutenden Ein-

fluß auf das geschichtliche Empfinden unserer Dichter ausübten. Shakespeares Tragödien haben uns gelehrt, uns vom Sentimentalismus zu trennen. Was die Charakterschilderung anbelangt, war auch hierin Shakespeare das Muster. In der Behandlung der phantastischen Elemente, die Verwendung des Wahnsinns, der Geistererscheinungen, des Narren, des Volkes, überall äußert sich Shakespeares Geist.

Die Arbeit von Elemér Császár, «Shakespeare in der ungarischen Dichtung», behandelt das gleiche Thema, über welches er in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1916 vorgetragen hatte. Császár bespricht Shakespeares Motive und dichterische Ideen in der ungarischen Literatur, die Wirkung von Shakespeares schaffender Kraft und seines dichterischen Vortrages. Des Näheren werden uns alle Gestalten und Motive des ungarischen Dramas vorgeführt, die Shakespeare-Reminiszenzen oder -Einwirkungen ihr Dasein verdanken. Dabei handelt es sich nicht nur um die Nachahmung oder Umformung der Handlung eines ganzen Dramas, sondern auch um die Anwendung einzelner Episoden und Motive. Császár bespricht ferner solche ungarischen Dramen, die nicht Motive oder Gestalten, sondern die dichterische Grundidee einzelner Dramen übernommen und weiter fortgebildet haben. In dieser Hinsicht waren «Romeo und Julie» und «Othello» von größtem Einfluß. Besonders wertvoll ist in Császárs Werk das Kapitel über die Einwirkung von Shakespeares schaffender Kraft.

Das ungarische Drama hatte im Laufe seiner Entwicklung den häufigen Szenenwechsel und die freie Komposition Shakespeares mit der strengeren französischen in Einklang gebracht. Die ungarischen historischen Dramen sind einheitlicher als Shakespeares Königsdramen; sie bewahren eher die Einheit der Handlung und die verschiedenen Ereignisse gruppieren sich konzentrisch um einen Kern. Unsere Dramendichter haben oft den Wahnsinn, die Massenszenen, den Narren nach Shakespeares Art geschildert. Auch die Vermengung tragischer und komischer Szenen geht auf Shakespeare zurück.

Shakespeares Lustspiele haben einen geringeren Einfluß, da Bühne und Publikum sich eher für die Tragödie interessierten. Stark ist der Einfluß Shakespeares auf Vörösmarty in der Komposition seiner Lustspiele. Ebenso hat er Shakespeare die Anregung zu verdanken, daß auch die phantastische Welt der Märchen Gegenstand der Dramen sein kann. In der neuesten Zeit verwarf Rákosi den verbrauchten, ins alltägliche Leben hineingeratenen traditionellen Stil des Lustspiels und fand mit Shakespeares Hilfe einen neuen, farbigen, und eröffnete damit einer ganzen Schar von Nachfolgern neue Wege.

Császár verfolgt weiter den Einfluß Shakespeares auch auf das ungarische historische Drama, wobei die zwei charakteristischen Eigenschaften betont werden, die das ungarische historische Drama nicht von Shakespeare hatte: das starke Nationalgefühl und die historische Treue. Die ungarischen Dramendichter lernten von Shakespeare, daß der Dichter der Geschichte nicht nur Material zu entlehnen vermag, sondern auch Farbe und Licht, und daß das Studium der Ereignisse und der Charaktere der Vergangenheit nicht nur seine Kenntnisse vermehren, sondern auch seine Einbildungskraft steigern muß. Shakespeares Einfluß ist auch in der Diktion der ungarischen Dichter überall zu verspüren. Schließlich sucht Császár Shakespeare'sche Einflusse in der ungarischen Lyrik und Epik; und auch hier stehen sogar die Größten im Banne des großen Briten. Desider Rózsa.

Shakespeare-Bibliographie

1914—1916.

(Fortsetzung.)

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Professor **Dr. Hans Daffis,**

Bibliothekar an der Königl. Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

VORBEMERKUNG.

Die vorliegende Bibliographie hat mit ganz besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt und ist sich ihrer Unvollständigkeit bewußt. Der Bearbeiter, den der Heeresdienst fast zwei Jahre jeder Möglichkeit des Sammelns beraubte, hat bei dem Versuch, die Literatur der letzten drei Jahre zu verzeichnen, notgedrungen weit häufiger, als es sonst der Fall war, aus zweiter Hand schöpfen müssen. Die vereinfachte Form der Registrierung, die schon in der Bibliographie für 1913 angewandt wurde und sich anscheinend bewährt hat, ist beibehalten worden. Dankbar gedenke ich der Hilfe, die mir die Zusammenstellungen im «Literarischen Echo» gewährten. Auf Wunsch der Redaktion des «Jahrbuchs» wurde die eigentliche Sammelarbeit bereits Mitte Oktober 1916 abgebrochen, um die durch die Zeitverhältnisse außerordentlich erschwerte Drucklegung möglichst früh beginnen zu können. Auch in dieser Hinsicht mußte also die Bibliographie notgedrungen Fragment bleiben. Willkommene Hilfe boten bei der letzten Durchsicht die Sammlungen des englischen Seminars der Berliner Universität.

Abkürzungen.

Archiv	= Archiv für das Studium der Neueren Sprachen.
DLZ.	= Deutsche Literaturzeitung.
Jb.	= Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Litbl.	= Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.
Lit. Ztbl.	= Literarisches Zentralblatt.
Sh.	= Shakespeare.
Zs.	= Zeitschrift.

7777 Klaar, Alfred: Shakespeare in Deutschland.
Vossische Zeitung 1916. Nr. 205.

7778 Klaar, A.: Der Wandel in der Darstellung Shakespeares.
Illustrierte Zeitung (Leipzig) 1914. Nr. 3695.

†**7779** Kliem, Hans: Sentimentale Freundschaft in der Shakespeare-Epoche. Jena: Vopelius 1915. 62 S.
Diss.
Rez.: Jb. 51, 260—61. (Max Förster.)

†**7780** Kneile, Karl: Die Formenlehre bei John Lyly. Heidelberg: Winter 1914. XII, 89 S.
Diss. Tübingen.

7781 Kniepf, A.: Bacon-Shakespeare als Architekt.
Österreich. Wochenschrift f. d. öffentl. Baudienst. Jg. 21, 1915. S. 774.

7782 Kniepf, A.: Englands größter Genius und sein Shakespeare-Blendwerk.
Neue Metaphysische Rundschau. Bd. 22, 1915. S. 42—46.

7783 Köhler, F.: Shakespeare in Frankreich.
Deutscher Kurier 1916. Nr. 111.

†**7784** Köster, Alb.: Die Einrichtung der Bühne zu Shakespeares Zeit.
Jb. 50, XXVII—XXX.

7785 Kohler, Josef: Dante und Shakespeare.
«Der Tag» (Berlin) 1914. Nr. 243.

†**7786** Koschwitz, Oskar: Nashe als Kritiker.
Diss. Greifswald 1914. 64 S.

7787 Koster, E. B.: Het leven, het tooneel en het drama ten tijde van Shakespeare.
«Groot-Nederland» 1914, II. S. 227—56, 331—69.

7788 Kropp, W.: Wie Shakespeare in der deutschen Dichtung lebendig ward.
Bremer Nachrichten 1916. Nr. 113.

7789 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. 2nd Series. Edited by A. R. Weekes. London: Clive 1914. 144 S.

7790 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Illustrated by George Soper. London: Headley 1914. 324 S.

7791 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Illustrated in Colour. London: Hodder and Son 1914. 390 S.

7792 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Illustrated by Norman M. Price. Cheaper Reissue. London: Jack 1914. 336 S.

7793 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. New Edition. London: Partridge 1914. 300 S.

7794 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Arranged and illustrated by Mary Mulliner. London: Scott 1915. 250 S.

†**7795** Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Series 1, 2. Leipzig: Tauchnitz [1916]. 366 S.
English Text-Books, selected from the Tauchnitz Edition.

7796 Lamb, Charles and Mary: Six Tales from Shakespeare. Edited by F. Gorse. London: Relfe 1914. 112 S.

7797 Landsberg, Hans: Shakespeare.
«Der Tag», Berlin, 1916, 19. April.

†**7798** Landsberg, Hans: Shakespeares Anfänge in Deutschland.
Der neue Weg 43, 1914, 537—38.

7799 Landsberg, Hans: Shakespeare als Schauspieler.
Der neue Weg 45, 1916. H. 17. — Neue Züricher Zeitung 1916. Nr. 646.

†**7800** Lawrence, W. J.: Night Performances in the Elizabethan Theatres. A reply to Dr. T. S. Graves.
Engl. Studien 48, 1915. S. 213—30.
Vgl. 7162[56].

7801 Lawson, William A.: Shakespeare's Wit and Humour. Philadelphia: Jacobs & Co. 1914.

†7802 Lazarus, Gertrud: Technik und Stil von Hero and Leander: Begun by Christopher Marlowe and finished by George Chapman. Bonn: Rhenania-Verl. 1915. VIII, 172 S.
Diss.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 263—64. (Max Förster.)

†7803 Lee, Nathaniel: The Tragedy of Nero, Emperour of Rome. Nach dem Originalquarto von 1675 und handschriftlichen Verbesserungen des Dichters hrsg. und mit Einleitung, Anmerkungen und den Variationen späterer Ausgaben versehen von Richard Horstmann. Heidelberg: Winter 1914. 76 S.
Kieler Studien zur engl. Philol. N. F. H. 6.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 262. (Max Förster.)

7804 Lee, Sidney: Shakespeare and Public Affairs.
The Contemporary Review 105, 1914. 173—82, 340—49.

7805 Lee, Sir Sidney: A Life of William Shakespeare. 7th Edition, rewritten and enlarged. Illustrated. London: Smith, Elder 1915. 809 S.

†7806 Lee, Sir Sidney: Shakespeare and the Italian Renaissance. [The British Academy. The Annual Shakespeare Lecture 1915.] London: Milford 1915. 26 S.

†7807 Le Gay Brereton, J.: Notes on the Text of Beaumont and Fletcher.
Engl. Studien 47, 1914, 209—18.

7808 Lehman, A.: Bacon oder Shakespeare?
Schweizerische Rundschau 15, 1915. S. 48—51.

†7809 Lewinger, E.: Shakespeare-Aufführungen am Dresdener Hoftheater.
Jb. 50, 120—123.

7810 Lewinski, M.: Shakespeare und Goethe in ethischer Betrachtung.
Archiv für Geschichte der Philosophie. Bd. 29, 1916. H. 9.

†7811 Libby, Walter: Shakespeare's Final Philosophy. Boston: The Poet Lore Company 1914. 12 S.

†7812 Lienhard, Fr.: Gedanken in Stratford.
Jb. 50, 4—8.

†7813 Long, P. W.: From Troilus to Euphnes.
In: Anniversary Papers by colleagues and pupils of G. L. Kittredge 1914. S. 367—76.

†7814 Ludwig, Albert. Deutsche Shakespeare-Studien.
Das literarische Echo. Bd. XVII, 1915. Sp. 206—209. (U. a. Besprechung von Jb. Jg. 50. — Wallace, Evolution of the English Drama. — R. Fischer, Quellen zu «König Lear».]

†7815 Ludwig, Albert: Deutsche Shakespearewissenschaft im Jubiläumsjahr.
Das literarische Echo. Jg. 19, 1916. Sp. 27—30.

7816 Lütgenau, F.: Einheit der Zeit und des Ortes bei Shakespeare.
Westfälisches Magazin. N. F. III, 1915. S. 110.

7817 Lütgenau, F.: Zwei weitere von Shakespeare gespielte Rollen.
Westfälisches Magazin. N. F. III, 1915. S. 263.

7818 Lux, J.: Shakespeare in Berlin.
Revue politique et littéraire (Paris) 1914, II. S. 30.

†7819 Mackail, J. W.: Shakespeare after Three Hundred Years. [The British Academy. The Annual Shakespeare Lecture 1916.] London: Milford 1916. 22 S.

†7820 McKerrow, R. B.: Notes on Bibliographical Evidence for Literary Students and Editors of English Works of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. London: Blades, East & Blades 1914. VIII, 102 S.
Reprinted from the Transactions of the Bibliographical Society. Vol. XII.
Rez.: Jb. 52, 210—213. (Max Förster.)

†7821 Mackenzie, W. Roy: The English Moralities from the Point of View of Allegory. Boston and London: Ginn 1914. XV, 278 S.

†7822 Macleod, Mary: The Shakespeare Story-Book. Ausgew. u. f. d. Schulgebrauch bearb. von Franz H. Schild. [Freytags Sammlung französ. u. engl. Schriftsteller.] Leipzig: Freytag 1914. 142 S.

†7823 Mair, G. H.: Modern English Literature. From Chaucer to the Present Day. London: Williams & Norgate 1914. IX, 310 S.
Rez.: DLZ. 1915. Sp. 205—06. (A. Schröer.)

†7824 Marlowe's Edward II. Edited by William Dinsmore Briggs. London: Nutt. 1914. CXXX, 221 S.
Rez.: Zs. f. französ. u. engl. Unterricht XIV. H. 5, 6. (Herm. Conrad.) — The Journal of English and Germanic Philology XIV, 3. (C. F. Tucker Brooke.) — Athenaeum 1914, I, 350—51. — Notes and Queries 11 ser. 9, 1914, 318. — Beibl. z. Anglia 25, 312—14. (E. Einenkel.) — Jb. 50, 235. (Max Förster.)

†7825 Marlowe, Christopher: «Eduard II.», Tragödie. Deutsch von Alfred Walter Heymel. Leipzig: Insel-Verlag [1914]. 123 S.
Rez.: Archiv 134, 470. A. Brandl.) — Zs. f. französ. u. engl. Unterricht 13, 1914. S. 472—74. (H. Jantzen.)

7826 Marlowe, Christopher: Doctor Faustus. With an Introduction by Sir Adolphus Ward and Notes by C. B. Wheeler. Oxford: Clarendon Press 1915. 120 S.

7827 Martin, Ernst: Shakespeare in Biberach.
Württemberg. Zeitung, Schwabenspiegel, 1916. Nr. 40.

†7828 Marx, Ludwig: Die Sentenz in den Dramen Shakespeares. Gießen: Lange 1915. 94 S.
Diss.
Rez.: DLZ. 1916. Sp. 1249—50. (M. J. Wolff.) — Jb. 52, 229—30. (Max Förster.)

†7829 Marx, Paul: Shakespeare und die modernen Bühnenprobleme (seit 1907).
Jb. 51, 53—70.

†7830 Masson, David: Shakespeare Personally. Edited and arranged by Rosaline Masson. London: Smith, Elder & Co. 1914. 252 S.
Rez.: The Athenaeum 1914, 4514. — Jb. 51, 262—63. (W. Creizenach.)

†7831 *Materialien* zur Kunde des älteren englischen Dramas. Hrsg. von W. Bang. Louvain: Uystpruyst; Leipzig: Harrassowitz.
1914: Bd. XLII. William Sampsons «Vow Breaker», hg. von Hans Wallrath. — XLIII. Thomas Mays Tragedie of Julia Agrippina Empress of Rome, nebst einem Anhang: Die Tragödie «Nero» und Thomas May, von F. Ernst Schmidt. — XLIV. Documents relating to the Revels at Court in the time of King Edward IV. and Queen Mary (The Loseley Manuscripts) edited with notes and indexes, by Albert Feuillerat. XV, 340 S.
Rez.: (Bd. 42, 43): Lit. Ztbl. 1915, 268—69. (B. Neuendorff.)

7832 Maud, Constance and Mary: Shakespeare's Stories. Illustrated. London: Arnold 1914. 280 S.

7833 Max, Hero: Shakespeare und Deutschland.
Bühne und Welt. Bd. XVI, 1915. H. 24.

†7834 Meisnest, F. W.: Wieland's Translation of Shakespeare.
The Modern Language Review. Vol. IX, 1914. S. 12—40.

†7835 Meissner, J.: Jung-Shakespeare. Wien: Konegen 1914. VIII, 284 S.
Rez.: DLZ. 1916, 835—36. (A. Eichler.) — Jb. 50, 210—11. (Max Förster.)

†7836 Melitz, L.: Shakespeare auf Schweizer Bühnen.
Jb. 52, 1916. S. 184—87.

7837 Mensch, Ella: Warum wir Shakespeare nicht boykottieren.
Nationale Rundschau 1915. S. 204.

7838 Meyer, H. H. B.: A Brief Guide to the Literature of Shakespeare. Published by the Board of the American Library Association. 1916.

†7839 Meyer-Ball, Hans Georg: Die Instrumentalmusik in Beaumont und Fletchers Dramen. Ein Beitrag zur Kenntnis der Bühnen-Musik im Elizabethanischen Drama. Lugano: A. Arti Grafiche 1916. 93 S., 4. Beil.
Diss. Leipzig.

†7840 Meyer, Heinrich: Beteuerungen und Verwünschungen bei Marlowe, Kyd, Lyly, Greene und Peele. Diss. Kiel: Schmidt & Klaunig 1914. VI, 92 S.
Rez.: Jb. 51, 271. (W. Creizenach.)

7841 Møller, Niels: Shakespeare ved sit Arbejde.
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1916. H. 3.

7842 Moore, G.: Shakespeare and Balzac.
Century Monthly Magazine 88, 1914. S. 83—92.

†**7843** Moorman, F. W.: Shakespeare 1616—1916. [National Home-Reading Union Pamphlets. Literature Series. No. 2.] London: National Home-Reading Union 1916. 32 S.

7844 Morgan, A.: Shakespeare. Recent Discoveries and a Review.
Catholic World (New York). 13. Sept. 1914.

†**7845** Morsbach, L.: Zur Charakteristik der Persönlichkeit Shakespeares. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers und Königs. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1916. 27 S.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 236—238. (Max Förster.)
Vgl. Internationale Monatsschrift 10, 1916. H. 8.

†**7846** Morse, Herbert: Back to Shakespeare. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co 1915. 310 S.

†**7847** Müller, Amandus: Studien zu Samuel Daniels Tragödie «Cleopatra». Quellenfrage und literarischer Charakter. Borna-Leipzig: Noske 1914. IX, 56 S.
Diss. Leipzig.
Rez.: Jb. 51, 271—72. (W. Creizenach.)

7848 Münz, Bernhard: Shakespeare als Denker.
Hamburger Correspondent, Zeitung f. Literatur, 1916. Nr. 9.

7849 Munro, J.: More Shakspere Allusions.
Modern Philology XIII, 9. January 1916.

7850 Mutschmann, H.: Eine neue Shakespeare-Anekdote.
Die Neueren Sprachen 24, 4, 1916.

†**7851** Nason, A. H.: James Shirley Dramatist. A biographical and critical study. New York City: University Heights 1915. 471 S.
Rez.: Archiv 134, 774—75. (A. Brandl.)

†**7852** Neilson, William Allan, and Horace Thorndike Ashley: The Facts about Shakespeare. New York: Macmillan 1913. 273 S.
Rez.: Archiv 132, 241—42. (A. Brandl.) — Jb. 50, 187. (Max Förster.)

†**7853** Neuendorff, B.: Zur Datierung des «First Part of Jeronimo».
Jb. 50, 88—90.

7854 Neumann, Paul: Das Shakespeare-Bacon-Problem.
Neues Wiener Journal 1916. Nr. 8045.

7855 Nordau, Max: Die Shakespeare-Bacon-Dummheit.
Pester Lloyd 1914. N. 99.

7856 Nowak, Karl Fr.: Shakespeare der Aktuelle.
Vossische Zeitung 1914. Nr. 201.

†**7857** Numeratzky, Willy: Michel Draytons Belesenheit und literarische Kritik. Berlin: Mayer & Müller 1915. 90 S.
Diss. Berlin.
Rez.: Jb. 51, 273. (W. Creizenach.) — Beibl. zur Anglia 26, 368—69. (B. Fehr.)

7858 Oliphant, E. H. C.: The Place of Shakespeare in Elizabethan Drama. Melbourne: Shakespeare Society 1914.

7859 Ord, H.: Child and Education in Shakespeare.
Contemporary Review 105, 1914, 737—41.

7860 Oswald, E.: Die Welt Shakespeares.
Schulprogramm Wien, Staatsrealschule, XX. Bezirk, 1914. 14 S.

7861 Oulmont, Ch.: Curiosité Romney et Shakespeare.
Revue du dix huitième siècle (Paris). Année I, 1913. S. 454.

7862 Overmans, J.: William Shakespeare und Robert Southwell.
Stimmen aus Maria Laach 1914. H. 9. S. 493—99.
Auch als Sonderabdruck: Freiburg: Herder, 1914.

7863 Page, T. E.: Shakespeare Personally.
The Bookmann. 1914, June. S. 126—29.

7864 Palmer, John: Comedy. [Art and Craft of Letters.] London: Secker 1914. 64 S.

7865 Palmer, John: The Comedy of Manners. London: Bell and Sons, Ltd. 1913. XI, 308 S.
Rez.: Jb. 50, 229—30. (Max Förster.)

7866 Parrott, T. M.: The Authorship of Two Italian Gentlemen.
Modern Philology. English Section. P. II. Vol. XIII, 5, 1915.

†**7867** Peers, Edgar Allison: Elizabethan Drama and its Mad Folk. The Harness Prize Essay for 1913. Cambridge: Heffer 1914. 189 S.
Rez.: Jb. 51, 268—69. (W. Creizenach.)

†**7868** Pellissier, George: Shakespeare et la superstition shakespearienne. Paris: Hachette 1914. 305 S.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 232. (Max Förster.) — Archiv 134, 472. (A. Brandl.) — Lit. Ztbl. 1915, 743. (B. Neuendorff.) — Revue des cours et conférences 22, 10. 1914. (P. de Bouchand.) — Revue critique 9, 18. 1914. (Ch. Bastide.)

7869 Pemberton jr., Henry: Shakespeare and Sir Walter Raleigh. Philadelphia and London: Lippincott 1914. 256 S.

†**7870** Perott, J. de: Macias sur la scène anglaise en 1580.
Revue germanique X, 1914. S. 69.

†**7871** Perott, J. de: The Mirrour of Knighthood.
Romanic Review IV, 4. 1913. S. 397—402.

†**7872** Perott, J. de: The Brook Simile in the «Mirrour of Knighthood» and with Shakespeare.
Modern Language Notes 29, 1. January 1914. — Vgl. auch: The Romanic Review IV. 4. 1913.

†**7873** Perott, Joseph de: Il testo italiano della «Storia di Lindaraja».
Estr. dagli Studi di Filologia Moderna Anno VII, 1914. Fasc. 3, 4.

†**7874** Petersen, O.: Beiträge zu Marlowes «Doctor Faustus».
Zs. f. französ. u. engl. Unterricht. Bd. 13, 1914. S. 443—49.

†**7875** Phelps, J.: Father Parsons in Shakespeare.
Archiv 133, 1915. S. 66—86.

†**7876** Possart, Ernst von: Erstrebtes und Erlebtes. Mit 11 Bildertafeln. Berlin: Mittler 1916. IX, 326 S.
Rez.: DLZ. 1916, 452—55. (E. Kilian.)

7877 Recantation, A.: Being a Supplement to «Shakespeare self-revealed». By J. M. Withsome Autobiographical Notes. London: Sherratt 1914.

†**7878** Rechner, Leonhard: Aristophanes in England. Eine literarhistorische Untersuchung. Frankfurt a. M. 1914. 164 S.
Diss. München.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 251—52. (Max Förster.)

†**7879** Rehbach, Wilhelm: Shaw's «Besser als Shakespeare».
Jb. 52, 1916. S. 84—140.

7880 Reiff: Shakespeares Testament.
Schwarzwälder Bote 1914. Nr. 92.

†**7881** Reinecke, Kurt: Der Chor in den wichtigsten Tragödien der englischen Renaissance-Literatur. Leipzig: Brandstetter 1916. 95 S.
Diss. Leipzig.

7881 Reuter, Gabriele: Shakespeare und eine Deutsche.
Der Tag (Berlin) 1916. Nr. 101.

†**7882** Reynolds, G. F.: Another Study of Shakespeare's Stage.
Modern Language Notes XXIX, 3. 1914. S. 75—76.

7883 Richepin, J.: A travers Shakespeare, Conférence. Paris: Fayard & Co. 1914.

†**7884** Richter, Helene: Schauspieler-Charakteristiken. Leipzig und Hamburg: Voß 1914. (VI, 220 S.)
Theatergeschichtl. Forschungen 27.
Enthält u. a.: Charlotte Wolter, Josef Lewinsky, Adolf von Sonnenthal, Josef Kainz, Stella Hohenfels: Ophelia, Kainz: Narr im Lear (sämtlich aus dem Jb. wieder abgedruckt).
Rez.: Österreichische Rundschau 47, 4. (Emil Reich.) — Das liter. Echo 16, 1368—69. (F. Gregori.) — Archiv 134, 457. (A. Brandl.)

†**7885** Richter, Helene: Shakespeare im Zeichen des Krieges.
Jb. 52, 1916. S. 159—81.

†7886 Rick, Leo: Ovids Metamorphosen in der englischen Renaissance. Münster i. W.: Westf. Vereinsdr. 1915. XII, 64 S.
Diss. Münster.
Rez.: Jb. 52, 264—65. (Max Förster.)

7887 Robertson, J. M.: Bacon as Writer.
The Journal of English Studies I, 1914, 1,2.

7888 Robertson, J. M.: Elizabethan Literature. [Home University Series.] London: Williams & Norgate 1914. 256 S.

†7889 Rosenthal, F.: Shakespeare und unsere Zeit.
Österreichische Rundschau XXXIX, 2. 1914. S. 149—52.

†7890 Rothbarth, Margarete: Pope und Shakespeare.
Anglia 38, 1916. S. 75—100.

†7891 Routh, James: The Purpose of Art as Conceived in English Literary Criticism of the Sixteenth and Seventeenth Centuries.
Engl. Studien 48, 1915. S. 124—44.

7892 Roz, F.: Le troisième centenaire de Shakespeare et la question shakespearienne.
Revue des Deux Mondes. 15 avril 1916.

7893 Saitschik, Robert: Shakespeare und der Genius der Kunst.
Hochland 13, 1916. H. 11.

7894 Salmon, Edward: Shakespeare and Democracy. London: McBride, Nast 1916. 60 S.

7895 Sarrazin, Gregor: Shakespeare und die Bacon-Hypothese.
Schlesische Zeitung 1914. Nr. 196, 199.

7896 Schaarschmidt, Karl Emil: «Hamlet», ein umgekehrtes Drama.
Dresdner Anzeiger, Sonntags-Beilage, 1916. Nr. 17.

7897 Scharrer-Santen, Eduard: Shakespeare in Frankreich.
Der neue Weg 43, 1914. H. 31.

7898 Schelenz, H.: Naturwissenschaftliches bei Shakespeare.
Prometheus 26, 1915. S. 545—61.

†7899 Schelenz, Hermann: Shakespeare und sein Wissen auf den Gebieten der Arznei- und Volkskunde. Bd. 1. Leipzig und Hamburg: Voß 1914. VII, 328 S.
Rez.: Jb. 52, 217—225. (Max Förster.) — Lit. Ztbl. 1914, 552—54. (M. Krummacher.) — Selbstanz: Germ.-Roman. Monatsschrift 6, 431. — DLZ. 1916, 309. (F. Strunz.)

7900 Scheurlen, Paul: Shakespeare — unser Bundesgenosse.
Süddeutsche Zeitung 1916. Nr. 225, 26.

7901 Schlaf, Johannes: Der neueste Stand der Shakespeare-Bacon-Frage.
«Der Merker» (Wien) 6, 1915. S. 769—79, 818—30. Ebda. 7, 1916. H. 7.

†7902 Schmidt, Johannes E.: Shakespeares Dramen und sein Schauspielerberuf. Berlin: Hofmann 1914. 257 S.
Rez.: Preußische Jahrbücher 158, 1914, November. S. 235—51. (Herm. Conrad.) — Jb. 50, 190. (Max Förster.) — DLZ. 1915. Sp. 1944—47. (A. Eichler.) — Lit. Ztbl. 1914, 1398—99. (M. J. Wolff.) — The Modern Language Review. July 1915. (O. L. Hatcher.)

†7903 Schneider, Arno: Schulausgaben der Shakespeare-Dramen.
Engl. Studien 50, 1916. S. 164—88.

7904 Schneider, Karl: Neues Zeugnis für Rutland-Shakespeare. o. O. u. J. (Heidelberg 1915).

7905 Schneider-Schönfeld, Irma: Shakespeare und die deutsche Bühne.
Meißner Tageblatt 1914. Nr. 93.

7906 Schoell, F. L.: George Chapman and the Italian Neo-Latinists of the Quattrocentro.
Modern Philology, General Section, P. I. Vol. XIII, 4, 1915, August.

†7907 Schröer, Arnold: Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte. Tl. 1. Von d. ältesten Zeiten bis Spenser. 2. verm. Aufl. Durchgesehener Neudruck. [Sammlung Göschen. 286.] Berlin: Göschen 1916. 159 S.

7908 Schubring, Paul: Shakespeare und die italienische Novelle.
Berliner Tageblatt, Zeitgeist, 1916. Nr. 16.

7909 Schucht, H.: Shakespeare und die Deutschen.
Deutsches Philologenblatt 1915. S. 603.

†**7910** Schück, Henrik: Shakspere och hans tid. D. 1, 2. Stockholm: Geber 1916. VIII, 412, 408 S.

†**7911** Schücking, Levin L.: Eine Anleihe Shakespeares bei Tourneur.
Engl. Studien 50, 1916. S. 80—105.

†**7912** Schücking, L. L.: Zu Shakespeares 300jährigem Todestag, 23. April 1916.
Separatdruck aus: Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Berlin: Günther, 1916. S. 53—59.
Dazu: Jb. 52, 1916. S. 233—36. (Max Förster.)

†**7913** Schücking, L. L.: Shakespeare als Volksdramatiker.
Internationale Monatsschrift 6, 1914. S. 1513—34.

7914 Scott-James, R. A.: A New Way of Playing Shakespeare.
The Contemporary Review. Vol. 105, 1914. S. 39—46.

†**7915** Seeliger, Gerhard: Deutsche und englische Reformation. Leipzig: Hinrichs 1915. 28 S.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 243—45. (Max Förster.)

7916 Sélincourt, E. de: English Poets and the National Ideal. Four Lectures. Oxford: University Press 1915. 119 S.
Rez.: DLZ. 1916, 196—98. (Fr. Brie.)

†**7917** *Shakespeare*, 1564—1914. A List of Books prepared in Connection with an Exhibition held by the Brooklyn Public Library in Celebration of the 350th Anniversary of his Birth. New York: Brooklyn Eagle Press 1914. 23 S.

†**7918** *Shakespeare*, William, 1616—1916. Selected List of Books in the Chicago Public Library. February 1916. Chicago: Chicago Publ. Library 1916. 32 S.

7919 *Shakespeare-Aufführungen*, Die ersten deutschen.
Rheinisch-Westfälische Zeitung. 19. 4. 1916.

7920 *Shakespeare-Büchlein*, Das, des «Armen Mannes im Toggenburg». [Ulrich Braecker.]
«Der Lesezirkel» (Zürich). Jg. III, 1916. H. 9.

7921 *Shakespeare* und die deutsche Bühne unserer Zeit.
Berliner Volkszeitung 1916. Nr. 209.

7922 *Shakespeare* as Educational Factor in Germany.
Christian Science Monitor 1914.

7923 *Shakespeare* und kein Ende.
Der Bund (Bern) 1916. Nr. 269. [Über die Shakespearefeier in England.]

†**7924** *Shakespeare's* England. An Account of the Life and Manners of his Age. Vol. 1, 2. Oxford: Clarendon Press 1916. XVIII, 546; X, 610 S.

7925 Neue *Shakespeare-Enthüllungen.*
Dresdner Anzeiger, Sonntags-Beilage, 1915. Nr. 7.

†**7926** *Shakespeare-Gedächtnis-Heft.* Zum 300. Todestag des Dichters. 1616 — 23. April — 1916. Leipzig: Reisland 1916. 197 S.
— Englische Studien. Bd. 50. H. 1.

7927 *Shakespeare* über den Krieg. [Aus R. Brotaneks Weimarer Festrede.]
Tägliche Rundschau, Unterh.-Beilage, 1916. Nr. 97. — Neue Züricher Zeitung 1916. Nr. 657. — Dresdner Nachrichten 1916. Nr. 113.

7928 *Shakespeare's* Menschen.
Dresdner Anzeiger. 2. 7. 1916.

†**7929** *Shakespeare* in Pictorial Art. Text by Malcolm L. Salaman, edited by Charles Holme. [Special Spring Number of «The Studio» 1916.] London, Paris, New York: «The Studio» Ltd. 1916. VI. 183 S.

7930 *Shakespeare* und die Stadtbibliothek in Zürich.
Neue Züricher Zeitung. 23. 4. 1916.

7931 «*Shakespeare-Studien eines Realisten.*» (Gustav Rümelin.)
Vossische Zeitung 1915. Nr. 156.

†7932 *Shakespeare Studies.* By Members of the Department of English of the University of Wisconsin. To commemorate the 300th Anniversary of the Death of William Shakespeare. April 23, 1616. Madison: University 1916. 300 S.

7933 *Shakespeare-Tár*, Magyar (Ungarisches Shakespeare-Archiv). Hrsg. von der Shakespeare-Kommission der Kisfaludy-Gesellschaft, redigiert von Zoltán Ferenczi. Jg. 7, 8. Budapest 1914—15. Je 320 S.

Rez.: DLZ. 1916, 1654—56. (D. Rózsa.) — (Bd. III): Zs. f. französ. u. engl. Unterricht 13, 1914. S. 554—60. (M. Kaluza.) — (Bd. 6): Jb. 51, 251—57. (A. Weber.) — (Bd. 4): Zs. für französ. u. engl. Unterricht 14, 1915. S. 155—60. (M. Kaluza.)

7934 *Shakespearean* Angels and Devils.
The Contemporary Review. Vol. 105, 1914. S. 885.

7935 Shepherd, Odell: Shakespeare Questions: an Outline for the Study of Shakespeare's Leading Plays. Boston: Houghton Mifflin Co. 1916.

†7936 Skeat, W. W.: A Glossary of Tudor and Stuart Words, especially from the Dramatists. Edited with Additions by A. L. Mayhew. Oxford: Clarendon Press 1914. XIX, 461 S.

Rez.: Beibl. zur Anglia 26, 98—99. (A. Eichler.) — DLZ. 1914, 807—09. (A. Schröer.) — The Athenaeum 1914, 4505. — Jb. 50, 221—22. (Max Förster.)

7937 Smith, Robert Metcalf: Froissart and the English Chronicle Play. New York: Columbia University Press 1915. XIII, 165 S.

7938 Spiess, Emil: Shakespeare und die deutsche Literatur.
«Die Ostschweiz» 1916, 19. u. 20. April.

†7939 Spiess, Heinrich: Posies. Ein Beitrag zur englischen Volkskunde.
In: Festschrift zum XVI. Neuphilologentag in Bremen vom 1. bis 4. Juni 1914. Heidelberg: Winter, 1914. S. 45—69.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 230—31. (Max Förster.)

†7940 Stahl, E. L.: Das englische Theater im 19. Jahrhundert, seine Bühnenkunst und Literatur. Mit 12 Bildertafeln. München und Berlin: Oldenbourg 1914. X, 258 S.

†7941 Stahl, E. L.: Dramaturgische Übersicht.
Jb. 50, 123—137.

†7942 Steffen, G.: Allusions to Shakespeare.
Jb. 50, 94—95.

†7943 Steffen, Georg: Shakespeare-Anspielungen.
Jb. 51, 191—92.

7944 Steiger, Edgar: Shakespeares Auferstehung in Deutschland.
Münchner-Augsburger Abendzeitung (Der Sammler) 1916. Nr. 52.

7945 Steiger, Edgar: Shakespeare und Cervantes.
«Die Glocke.» Bd. II, 1916. H. 4.

7946 Steiger, E.: Shakespeare und Cervantes.
Grazer Tageblatt. 23. 4. 1916.

7947 Steiner, H.: The First Part of the Mirror for Magistrates 1559. Quellen und Verfasser. Diss. Straßburg 1915. VIII, 112 S.

7948 Stephenson, Henry Thew: The Study of Shakespeare. London: Bell 1916. 312 S.

7949 Stewart, Charles D.: Some Textual Difficulties in Shakespeare. Oxford: Milford 1915. 264 S.

Rez.: The Modern Language Review 11, 1. January 1916. (G. C. Moore-Smith.)

7950 Stockley, W. F. P.: The Bacon-Shakespeare-Matter.
Westminster Review. Vol. 180, 1914. S. 673—89.

7951 Stonex, Arthur Bivins: The Sources of Jonson's «The Staple of News».
Publications of the Modern Language Association of America XXX, 4. Dezember 1915.

†7952 Stopes, C. C.: Burbage and Shakespeare's Stage.
Modern Language Notes XXIX, 4, 1914. S. 123—25.

7953 Stopes, Mrs. C. C.: Shakespeare and Asbies.
The Athenaeum. 1914, 14. und 21. März.

7954 Stopes, Mrs. C. C.: Shakespeare's Environment. London: Bell 1914. 382 S.

7955 Stopes, Mrs. C. C.: Shakespeare's Industry. London: Bell 1916. 362 S.

7956 Struve, Jürgen: Das Traummotiv im englischen Drama des 17. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter 1914. 104 S.
Diss. Kiel.

7957 Tatlock, John S. P.: The Siege of Troy in Elizabethan Literature. Especially in Shakespeare and Heywood.
Publications of the Modern Language Association of America XXX, 4. Dezember 1915.

7958 Terramare, Georg: Shakespeare in England.
Wiener Fremdenblatt 1916. Nr. 124.

7959 Thompson, G. A.: Elizabethan Criticism of Poetry: a Dissertation submitted to the faculty of the Graduate School of Arts and Literature (University of Chicago) in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy (Department of English). New York: Stechert 1916. 216 S.

7960 Thomson, C. L.: A School Manual of Shakespeare. [Carmelite Shakespeare.] London: Marshall 1915.

†**7961** Thorndike, A. H.: From Outdoors to Indoors on the Elizabethan Stage.
Anniversary Papers. Presented to Kittredge. Boston and London: Ginn 1913. S. 273—78.

7962 Thurston, H.: Shakespeare's Handwriting.
The Month 123, 1914. S. 612—27.

7963 Tiete, G.: Bacon ist Shakespeare.
Breslauer Zeitung 1914, Nr. 238.

7964 Tilley, M. P.: Some Evidence in Shakespeare of Contemporary Effort to Refine the Language of the Day.
Publications of the Modern Language Association of America 31, 1, 1916.

7965 Tinker, Chauncey Brewster: The Salon and English Letters; Chapters on the Interrelations of Literature and Society in the Age of Johnson. New York: The Macmillan Co. 1915. IX, 290 S.

†**7966** Tolman, A. H.: Is Shakespeare aristocratic?
Publications of the Modern Language Association of America XXIX, 1914. S. 277—89. Auch als Sonderdruck.

7967 Trench, W. F.: An Introduction to the Study of the Renaissance in its Relation to English Literature. Inaugural Lecture. Delivered in Trinty College, Feb. 3, 1914. Dublin: Hodge, Figgis 1914. 31 S.

7968 Trog, Hans: Shakespeare in Frankreich.
Neue Züricher Zeitung 1916. Nr. 1037, 1043, 1050.

7969 Turner, Leslie Morton: Du conflit tragique chez les Grecs et dans Shakespeare. Thèse. Paris: Ollier-Henry 1915.

7970 Ulrich, O.: Die pseudohistorischen Dramen Beaumonts and Fletchers «Thierrey and Theodoret», «Valentinian», «The Prophetess» und «The False One» und ihre Quellen.
Diss. Straßburg 1913, IX. 99 S.
Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 168—70. (Phil. Aronstein.) — Jb. 50, 242. (Max Förster.)

7971 Vetter, Theodor: Shakespeare und die deutsche Schweiz.
Züricher Post 1916. Nr. 197, 199.

7972 Vollert, W.: Shakespeare.
«Der alte Glaube.» Jg. 15, 1914. Nr. 33, 34.

7973 Vollert, W.: Shakespeare und die Bibel.
Neue kirchliche Zeitschrift. Bd. 27, 1916. H. 4.

†**7974** Von der Heide, Anna: Das Naturgefühl in der englischen Dichtung im Zeitalter Miltons. [Anglistische Forschungen. H. 45.] Heidelberg: C. Winter 1915. XII, 131 S.

7975 Wallace, Charles William: Shakespeare and America. The perpetual ambassador of the English-speaking world.
Aus: The Poetry Review. July 1914.

†7976 Wallrath, Hans: William Sampson's «Vow-Breaker». Ein Beitrag zur Kunde des nachshakespeareschen Dramas. [Diss. Münster.] Löwen 1914. VIII, 58 S.
Vollständig in: Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 42.

7977 Walter, Adolf Hans: Francis Beaumont.
Kölnische Zeitung 1916. Nr. 241.

†7978 Walter, Erwin: Shakespeare in Japan.
Jb. 51, 98—110.

7979 Walzel, O.: Aufzugsgrenzen in Dramen Shakespeares.
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1916. H. 3.

†7980 Walzel, O.: Neue Bühnentechnik im Dienste Shakespeares.
Jb. 50, 74—87.

†7981 Walzel, O.: Shakespeares dramatische Baukunst.
Jb. 52, 1916. S. 3—35.

†7982 Walzel, Oskar: Wölfflin und Shakespeare. Bemerkungen zu Heinrich Wölfflins Buch «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe».
Berliner Tageblatt. 17. August 1916. Abendausgabe.

7983 Wann, Louis: The Oriental in Elizabethan Drama.
Modern Philology XII, 7. January 1915.

7984 Warde, Frederick: The Fools of Shakespeare: an interpretation of their wit, wisdom, and personalities. London: McBride, Nast & Co. 1915. 224 S.

†7985 Waterhouse, G.: The Literary Relations of England and Germany in the Seventeenth Century. Cambridge: University Press 1914. XX, 190 S.
Rez.: DLZ. 1914. Sp. 2505—06. (W. Franz.) — Lit. Ztbl. 1914. Sp. 1176—77. (O. Hachtmann.) — Jb. 51, 273—74. (W. Creizenach.) — The Modern Language Review. January 1915. (L. A. Willoughby.)

7986 Weber, F.: Volkskundliche Streifzüge durch Shakespeare.
Bayrische Hefte für Volkskunde 1, 1914. S. 187—200.

†7987 Weber, Ludwig: Shakespeare. Mit Shakespeares Bildnis. Leipzig: Reclam [1914]. 112 S.
Dichter-Biographien. Bd. 18.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 238.

7988 Weber, Ludwig: Shakespeare als Persönlichkeit.
Leipziger Neueste Nachrichten 1916. Nr. 113.

7989 Weber-Ebenhof, A. v.: Zur Shakespeare-Forschung.
Pester Lloyd. 30. 4. 1916.

†7990 Wehrmann, Karl: Kunsterziehung in England.
Engl. Studien 49, 1915—16. S. 403—422. [Wichtig für die Sh.-Kunde der engl. Jugend.]

†7991 Weilen, A. v.: Shakespeare und das Burgtheater.
Jb. 50, 60—73.

7992 Weilen, A. v.: Shakespeare und Deutschland.
Neue Freie Presse 1914. Nr. 17840.

†7993 Weilen, Alexander v.: Der Spielplan des neuen Burgtheaters, 1888—1914. Ausgearbeitet und eingeleitet. [Schriften des literarischen Vereins in Wien. 22.] Wien: Literar. Verein 1916. XXXVII, 189 S.
Shakespeare: S. XXX und Register S. 188.

†7994 Weiser, C.: Englische Literaturgeschichte. [Sammlung Göschen. 69.] 4. verb. u. verm. Aufl. Berlin: Göschen 1915. 184 S.
Rez.: Archiv 134, 462—63. (A. Brandl.)

†7995 Wellstood, Frederik C.: Shakespeare Tercentenary Commemoration, 1616—1916. Shakespeare's Birthplace. Catalogue of an Exhibition of Original Documents of the XVI and XVII Centuries Preserved in Stratford-upon-Avon, Illustrating Shakespeare's Life in the Town, with appended list of facsimiles belonging to the Trustees, of contemporary Shakespearean Documents which are preserved elsewhere. With a Preface by Sir Sidney Lee. Stratford-upon-Avon: Fox & Son 1916. 50 S.

7996 Werner, Annie: Erinnerungen an Stratford.
Österreichische Rundschau 1914. Bd. 47. H. 4.

7997 Whipple, T. K.: Isocrates and Euphuism I, II.
The Modern Language Review XI, 1. January 1916.

7998 White, Edw. J.: Commentaries on the Law in Shakespeare with Explanations of the Legal Terms used in the Plays, Poems, and Sonnets and a Consideration of the Criminal Types Presented. Also a Full Discussion of the Bacon-Shakespeare Controversy. Second Edition. St. Louis, Mo.: The F. H. Thomas Law Book Co. 1913. XLVIII, 524 S.
Rez.: Jb. 50, 192. (Max Förster.)

7999 Widmann, Wilhelm: Shakespeare auf Hamburger Bühnen im 18. und 19. Jahrhundert.
Die Hamburger Woche 11, 1916. H. 25.

8000 Widmann, Wilhelm: Die ersten Shakespeare-Aufführungen in Frankfurt.
Das Illustrierte Blatt 1916. Nr. 18.

8001 Widmann, Wilhelm: Shakespeare auf Wiener Bühnen.
Wiener Abendpost 1916. Nr. 96.

8002 Wilkins, E. H.: The Enueg in Petrarch and in Shakespeare.
Modern Philology XIII, 8. Dezember 1915.

8003 Williams, W. H.: Marlowe and Lucian.
The Modern Language Review 1915, 2.

†**8004** Winds, Adolf: Inszenierungen auf mittlerer Linie (Aufführungen an den städtischen Theatern zu Leipzig).
Jb. 51, 71—81.

8005 Winds, Adolf: Shakespeare.
Die deutsche Bühne. Bd. VIII, 1916. H. 17.

†**8006** Winds, Adolf: Shakespeare als Bildner des Schauspielers.
Jb. 52, 1916. S. 64—75.

†**8007** *Wine*, Beere, Ale and Tobacco. A seventeenth Century Interlude, Edited with Introduction and Notes by James Holly Hanford. Chapel Hill 1915. 54 S.
Studies in Philology XII, 1.
Rez.: Beiblatt zur Anglia 26, 366—67. (B. Fehr.)

†**8008** Winkler, Alwine: Thomas Heywood's «A Woman Killed with Kindness» und das Ehebruchsdrama seiner Zeit. Borna-Leipzig 1915: Noske. IX, 67 S.
Diss. Jena.

8009 Winter, William: Shakespeare on the Stage. Second Series. New York: Moffat, Yard & Co. 1915.
Vgl. 6696[19], 6249[18].

8010 Winther, Fritz: Das gerettete Venedig, eine vergleichende Studie. [University of California Publications.] Berkely: University of California Press; Leipzig: Harrasowitz 1914. 160 S.
Rez.: The Modern Language Review 9, 4. Oktober 1914. — The Journal of English and Germanic Philology 13, 4. Oktober 1914. S. 606—10. (G. M. Baker.)

8011 Witko, Paul: Shakespeare und wir.
Stuttgarter Neues Tageblatt 1916. Nr. 206.

†**8012** Wittsack, Richard: Karl Leberecht Immermann der Dramaturg. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Berlin: B. Paul 1914. XIV, 130 S.
Diss. Greifswald.
Rez.: Jb. 51, 274—77. (E. L. Stahl.)

†**8013** Witz, Edmund: Die englischen Ovidübersetzungen des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1915. VIII, 59 S.
Diss. Straßburg.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 264. (Max Förster.)

†**8014** Wolf, Heinrich: Thomas May's Tragedy of «Cleopatra Queen of Aegypt». Löwen: Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas 1914. VIII, 61 S.
Diss. Straßburg.

8015 Wolff, Emil: Zu Shakespeares Todestag.
Allgemeine Zeitung, München, 119, 1916. Nr. 18.

†8016 Wolff, J. F.: Theater. Aus 10 Dresdener Schauspieljahren. Mit 8 Entwürfen und Szenenbildern und 3 Originalzeichnungen. Berlin: Reiß 1913. XXIV, 227 S.
Rez.: Jb. 50, 129. (E. L. Stahl.) — Das liter. Echo 15, 1041—42. (A. v. Weilen.)

8017 Wolff, M. J.: Shakespeare in England und in Deutschland.
Internationale Monatsschrift. Bd. 10, 1915. S. 364—75.

8018 Wolff, M. J.: Shakespeares Geburt und Taufe.
National-Zeitung (Berlin). Nr. 95.

8019 Wolff, Max J.: Shakespeares letzte Ruhestätte.
Hannoverscher Courier, Unterh.-Beil., 1916, 32404.

8020 Wolff, M. J.: Was wissen wir von Shakespeare?
Hamburger Correspondent 1914. Nr. 203.

8021 Wolff, Max J.: Wie sah Shakespeare aus?
Fränkischer Kurier 1916. Nr. 99.

8022 Wyatt, Sir Thomas: The Poems. From the Manuscripts and Early Editions, with Introductions, Commentary, and Facsimile Reproductions. London: University of London Press 1915. 2 vols.

8023 Wyneken, Hans: Neues über Shakespeare.
Königsberger Allgemeine Zeitung (Königsberger Blätter) 1914. Nr. 48.

†8024 Zachrisson, R. E.: Pronunciation of English Vowels, 1400—1700. Göteborg: W. Zachrisson 1913. XIV, 232 S.
Rez.: Jb. 50, 221. (Max Förster.) — DLZ. 1916, 1750—54. (A. Schröer.) — Engl. Studien 49, 279—85. (E. Ekwall.)

†8025 Zachrisson, R. E.: Shakespeare's Uttal. [Studier i modern språkvetenskap V, 2.] Uppsala: Almqvist & Wiksell 1914. 43 S.
Rez.: Jb. 254—58. (Max Förster.)

8026 Zeegers, P.: Shakespeare's godsdienstige gezindheid.
Studien 82, 5, 1915.

8027 Zeegers, P.: Shakespeare; zijn leven, zijn kunstontwikkeling en zijn werken.
Studien. Jg. 41, 1914. Bd. 80, 365—401; 81, 156—92.

8028 Zellweker, Edwin: Der Priester bei Shakespeare.
«Über den Wassern.» Bd. VII, 1914. H. 11.

†8029 Ziesenis, Otto: Der Einfluß des Rhythmus auf Silbenmessung, Wortbildung, Formenlehre und Syntax bei Lyly, Greene und Peele. Heidelberg: Winter 1915. 118 S.
Diss. Kiel.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 261—62. (Max Förster.)

V. NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind.

Die eingeklammerte Nummer verweist auf die betreffende Erscheinung der Vorjahre; Rez. bedeutet, daß sich eine Besprechung darüber am angegebenen Ort findet.

(4824) Rez.: DLZ. 1916, 671. (A. Eichler.)

(5092) Rez.: DLZ. 1916, 670—71. (A. Eichler.)

(5114) Rez.: Engl. Studien 48, 313. (R. Petsch.)

(5239) Rez.: DLZ. 1915, 101—02. (A. Eichler.)

(5484) Rez.: Engl. Studien 48, 312. (R. Petsch.)

(5485) Rez.: Litbl. 1914, 113—14. (R. Ackermann.)

(5498) Rez.: Die Neueren Sprachen 23, 53—55. (M. Krummacher.)

(5776) Rez.: Litbl. 1914, 59—60. (R. Ackermann.)

(5904) Rez.: Beibl. zur Anglia 27, 1916. S. 76—79. (E. Ekwall.)

(5908) Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 75—76. (B. Fehr.)

(5951) Rez.: Museum 21, 5 (1914). (Kern.)

(6129) Rez.: Litbl. 1914, 284—85. (R. Ackermann.) — Lit. Ztbl. 1914, 71. (B. Neuendorff.)

(6194) Rez.: Engl. Studien 47, 261—62. (M. J. Wolff.)

(6195) Rez.: Beibl. zur Anglia 26, 105—11. (B. Fehr.)

(6210) Rez.: Litbl. 1914, 336—37. (R. Ackermann.)

(6340) Rez.: Journal of English and Germanic Philology XIII, 2. 1914. S. 330—34. (L. M. Kueffner.)

(6348) Rez.: DLZ. 1915. Sp. 987—989. (R. Fischer.) — Litbl. 1914, 114. (R. Ackermann.) — Engl. Studien 48, 313. (R. Petsch.)

(6362) Rez.: Jb. 52, 253—57. (Max Förster.)

(6368) Rez.: The Journal of English and Germanic Philology 13. 1914. S. 469—71. (P. R. Pope.)

(6380) Rez.: Beibl. zur Anglia 27, 1916. S. 15—18. (G. Binz.)

(6564) Rez.: Engl. Studien 48, 314—17. (A. Eichler.)

(6603) Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 50—51. (H. T. Price.)

(6611) Rez.: Archiv 134, 182—83. (R. Fischer.)

(6612) The Journal of English and Germanic Philology 13, 366—68. (C. R. Baskervill.)

(6624) Rez.: The Journal of English and Germanic Philology 13, 1914. S. 356—61. (J. Q. Adams jr.)

(6663) Rez.: Litbl. 1914, 283—84. (R. Ackermann.)

(6677) Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 36—38. (Albert Feuillerat.) — Archiv 132, 185—89. (B. Fehr.) — The Journal of English and Germanic Philology 13, 1914. S. 368—70. (V. L. Parsons.)

(6682) Rez.: Beibl. zur Anglia 26, 70—80. (B. Fehr.)

(6698) Rez.: The Journal of English and Germanic Philology XIII, 3. July 1914. S. 482—87. (A. J. Tieje.)

(6769) Rez.: Engl. Studien 47, 236—44. (F. J. Curtis.)

(6777) Rez.: DLZ. 1914. Sp. 295—96. (R. Ackermann.) — Die Neueren Sprachen 23, 505—06. (J. Caro.)

(6789) Rez.: Engl. Studien 48, 306—11. (R. Petsch.)

(6806) Rez.: Engl. Studien 49, 151—53. (B. Fehr.)

(6839) Rez.: The Journal of English and Germanic Philology XIV, 4. October 1914. S. 628. (F. B. Snyder.)

(6877) Rez.: DLZ. 1914. Sp. 1314—15. (Fr. Brie.)

(6879) Rez.: DLZ. 1914. Sp. 2699—2700. (Victor Junk.)

(6891) Rez.: Das lit. Echo XVII. Sp. 208. (Alb. Ludwig.) — Engl. Studien 49, 289—98. (A. Eichler.)

(6915) Rez.: The Modern Language Review 9, 4. October 1914. (F. S. Boas.) — Beibl. zur Anglia 26, 55—59. (B. Fehr.)

(6934) Rez.: DLZ. 1914. Sp. 476—81. (O. L. Jiriczek.)

(6937) Rez.: Jb. 50, 179. (M. Förster.)

6945) Rez.: Časopis pro moderni filologii a literatury IV, 1, 1915. (R. Dyboski.) — Jb. 50, 171—72. (W. Creizenach.)

(6958) Rez.: Jb. 50, 173—75. (A. Brandl.)

(6963) Selbstanz.: Germ.-Roman. Monatsschrift 6, 313—14.

(6968) Rez.: Jahresber. f. Neuere Deutsche Litgesch. 1914. Kap. 9. (Stoffgeschichte: A. L. Stiefel.) — Jb. 50, 166—70. (W. Keller.)

(6976) Rez.: Jb. 50, 126—27. (E. L. Stahl.)

(6979) Rez.: DLZ. 1914. Sp. 229—230. (Alb. Eichler.) — Lit. Ztbl. 1915, 846. (M. J. Wolff.)

(6982) Rez.: Jb. 50, 199—200. (Max Förster.) — Archiv 134, 179—80. (R. Fischer.) — Revue critique 1914, 20. (G. Bazile.)

(6984) Rez.: Jb. 50, 200—01. (Max Förster.)

(6986) Rez.: Jb. 50, 135—36. (E. L. Stahl.)

(6993) Rez.: Jb. 50, 222. (Max Förster.) — Archiv 134, 178—79. (R. Fischer.) — Beibl. zur Anglia 25, 109—13. (Eilert Ekwall.) — DLZ. 1914. Sp. 871—74. (W. Franz.) — Museum 21, 1914. H. 8. (von Dam.) — Lit. Ztbl. 1914, 410. (B. Neuendorff.)

(6996) Rez.: Jb. 50, 174—75. (A. Brandl.)

(7000) Rez.: Jb. 50, 186—87. (Max Förster.) — Archiv 132, 243. (A. Brandl.) — Engl. Studien 48, 441—43. (M. J. Wolff.)

(7018) Rez.: Jb. 50, 132—33. (E. L. Stahl.)

(7039) Rez.: Jb. 50, 185. (Max Förster.)

(7042) Rez.: Jb. 50, 199. (Max Förster.) — Archiv 132, 242—43. (A. Brandl.)

(7075) Rez.: Jb. 50, 182—84. (Max Förster.) — DLZ. 1914. Sp. 37—39. (Fr. Brie.) — Engl. Studien 50, 157—59. (M. J. Wolff.) — «Die Geisteswissenschaften» 1, 1914. S. 787—92. (L. L. Schücking.)

(7076) Rez.: Jb. 50, 201—05. (Max Förster.) — Engl. Studien 50, 152—56. (M. J. Wolff.) — The Journal of English and Germanic Philology 14, 3. (R. M. Alden.)

(7080) Rez.: Jb. 50, 181—82. (Max Förster.) — Archiv 134, 473. (A. Brandl.) — Engl. Studien 50, 156—57. (M. J. Wolff.) — The Journal of English and Germanic Philology 14, 3. (R. M. Alden.) — The Academy 1914, 2181.

(7083) Rez.: Engl. Studien 50, 163—64. (M. J. Wolff.)

(7090) Rez.: Lit. Ztbl. 1914. Sp. 166. (B. Neuendorff.) — Jb. 50, 239. (Max Förster.)

(7091) Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 44—47. (Phil. Aronstein.)

(7093) Rez.: Jb. 50, 130. (E. L. Stahl.) — Das liter. Echo XVI, 1042—43. (A. v. Weilen.)

(7098) Rez.: Archiv 134, 484—85. (A. Brandl.)

(7099) Rez.: DLZ. 1915. Sp. 35—36. (R. Ackermann.) — Litbl. 1914, 389—90. (O. Glöde.) — Engl. Studien 49, 153—54. (Percy W. Long.) — Beibl. zur Anglia 25, 102—04. (Phil. Aronstein.) — Ebda. 261. (Fr. Brie.)

(7100) Rez.: Jb. 50, 190—91. (Max Förster.)

(7103) Rez.: Jb. 52, 213—15. (M. Förster.) — Beibl. zur Anglia 25, 262—64. (Phil. Aronstein.) — DLZ. 1915. Sp. 249—50. (Fr. Brie.) — Lit. Ztbl. 1914, 630. (B. Neuendorff.)

(7104) Rez.: Jb. 51, 270—71. (W. Creizenach.)

(7110) Rez.: Beibl. zur Anglia 26, 16—19. (A. Eichler.) — Archiv 132, 240—41. (A. Brandl.) — Lit. Ztbl. 1914, 1526. (M. J. Wolff.)

(7113) Rez.: Jb. 50, 128—29. (E. L. Stahl.) Das liter. Echo XVI, 1036—38. (R. Pechel.)

(7115) Rez.: Jb. 50, 209—10. (Max Förster.)

(7117) Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 47—49. (R. Ackermann.)

(7123) Rez.: Jb. 50, 198—99. (Max Förster.)

(7129) Rez.: Revue germanique 10, 1914. S. 96—98. (F. L. Schoell.)

(7132) Rez.: Engl. Studien 47, 264—65. (M. J. Wolff.)

(7133) Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 170. (Phil. Aronstein.) — DLZ. 1914. Sp. 2722—24. (L. Brandl.) — The Journal of English and Germanic Philology XIV, 3. (J. Q. Adams.) — Engl. Studien 47, 257—61. (A. Eichler.)

(7144) Rez.: Jb. 50, 125—26. (E. L. Stahl.) — DLZ. 1915. Sp. 308—09. (A. v. Weilen.)

(7145) Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 41—44. (M. Eimer.) — Engl. Studien 49. 300—02. (Phil. Aronstein.)

(7150) Rez.: Beibl. z. Anglia 27, 1916. S. 76—79. (E. Ekwall.) — Dazu ebda. S. 137—39. (A. Eichler.) — Ebda. S. 185—86. (E. Ekwall.) — Jb. 51, 258—59. (Max Förster.)

(7151) Rez.: Jb. 50, 194—98. (Max Förster.) — DLZ. 1915. Sp. 247—49. (Fr. Brie.) — Litbl. 1915, 138—40. (J. Kohlund.) — Engl. Studien 48, 317—19. (M. J. Wolff.)

(7173) Rez.: Jb. 51, 268. (W. Creizenach.)

(7177) Rez.: Jb. 50, 127—28. (E. L. Stahl.) — Das liter. Echo XVI, 1045—49. (A. v. Weilen.)

(7185) Rez.: Jb. 50, 241—42. (Max Förster.) — Beibl. zur Anglia 25, 106—08. (Phil. Aronstein.) — The Journal of English and Germanic Philology 13, 1914. S. 613—24.

(7195) Rez.: Jb. 50, 209. (Max Förster.) — DLZ. 1914. Sp. 1837—38. (A. Eichler.)

(7196) Rez.: Jb. 50, 172—73. (A. Brandl.) — The Journal of English and Germanic Philology 13, 2, 1914. (J. Q. Adams.)

(7200) Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 261—62. (Phil. Aronstein.) — DLZ. 1915. Sp. 2700—01. (B. Fehr.) — Litbl. 1914, 200—01. (O. Glöde.)

(7201) Rez.: Jb. 50, 123—24. (E. L. Stahl.)

(7202) Rez.: Jb. 50, 211—12. (Max Förster.) — Beibl. zur Anglia 25, 314—15. (R. Ackermann.) — The Academy 1914, 2179.

(7204) Rez.: Jb. 50, 193—94. (Max Förster.) — Archiv 134, 180—82. (R. Fischer.) — Beibl. zur Anglia 25, 104—06. (Phil. Aronstein.) — DLZ. 1914. Sp. 1261—62. (W. Franz.) — Litbl. 1915, 82—83. (J. Kohlund.) — Selbstanz.: Germ.-Roman. Monatsschrift 6, 314. — Engl. Studien 48, 319—21. (M. J. Wolff.) — Lit. Ztbl. 1914, 409—10. (B. Neuendorff.)

(7215) Rez.: Lit. Ztbl. 1914. Sp. 185—86. (B. Neuendorff.) — Jb. 50, 233 bis 38, 41. (M. Förster.)

(7217) Rez.: Jb. 50, 187—90. (Max Förster.)

(7230) Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 113—15. (Eilert Ekwall.) — DLZ. 1914. Sp. 1704—05. (P. Habermann.)

(7233) Rez.: Jb. 50, 205—08. (Max Förster.)

(7240) Rez.: The Modern Language Review IX, 4. Oktober 1914. (J. Dover Wilson.) — Jb. 50, 219—20. (Max Förster.)

(7244) Rez.: Jb. 50, 218—29. (Max Förster.)

(7246) Rez.: Jb. 50, 134—35. (E. L. Stahl.)

(7250) Rez.: Jb. 50, 245. (Max Förster.)

(7253) Rez.: Jb. 51, 272. (W. Creizenach.) — Beibl. zur Anglia 25, 205—06. (Frank Gschwind.) — DLZ. 1915. Sp. 413. — Die Neueren Sprachen 23, 189. (J. Caro.) — Litbl. 1914, 285—86. (O. Glöde.)

(7260) Rez.: Jb. 50, 217. (Max Förster.)

(7261) Rez.: Engl. Studien 47, 262—64. (F. Jung.)

(7266) Rez.: Jb. 50, 175—78. (A. Brandl.) — Beibl. zur Anglia 25, 259—61. (Fr. Brie.) — Engl. Studien 49, 154—55. (W. Franz.) — The Academy 1914, 2181.

(7267) Rez.: Beibl. z. Anglia 27, 74—76. (E. Ekwall.) — DLZ. 1914, 2016—18. (A. Schröer.)

(7274) Rez.: Modern Language Notes 29, 1. January 1914. (W. Nicholson.) — Revue critique 1914, 11. (Georges Bazile.) — Jb. 50, 212. (Max Förster.)

(7275) Rez.: Jb. 50, 235. (Max Förster.) — Beibl. zur Anglia 25, 135—37. (Erik Björkman.) — Litbl. 1914, 14—15. (F. Jung.)

(7281) Rez.: Jb. 50, 228—29. (Max Förster.) — Archiv 134, 474. (A. Brandl.)

(7289) Rez. Jb. 50, 242. (Max Förster.)

(7296) Rez.: Jb. 50, 209. (Max Förster.)

(7299) Rez.: Litbl. 1914, 58—59. (F. Jung.) — Archiv 132, 239—40. (A. Brandl.) — Die Neueren Sprachen 23, 188—89. (J. Caro.)

(7302) Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 108—09. (G. Binz.)

(388*) Rez.: Jb. 50, 212—17. (Max Förster.) — Selbstanz.: Germ.-Roman. Monatsschrift 6, 314. — Archiv 132, 243—44. (A. Brandl.)

VI. MISZELLEN.

†389* Brandl, A.: Festrede und Jahresbericht [der Deutschen Sh.-Gesellschaft] für 1913-14.
Jb. 50, VII—XXV.

†390* Brandl, Alois: Jahresbericht [der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft] für 1914-15.
Jb. 51, V—VI.

†391* Brandl, A.: Jahresbericht des Präsidenten [der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft für 1915].
Jb. 52, 1916. S. V—XV.

†392* *Generalversammlung* der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Weimar, 23. April 1914.
DLZ. 1914. Sp. 1317—18.

†393* *Catalogue* of the British Section of the International Exhibition of the Book Industry and Graphic Arts. Leipzig 1914. LVI, 309 S.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 238—39. (Max Förster.)

†394* Holzer, G.: Nachklänge zur Shakespeare-Jubelfeier.
Sonder-Abdruck aus der «Heidelberger Zeitung». 1. Mai 1914.

395* Howells W. D.: The Seen and Unseen at Stratford-on-Avon: A Fantasy. London: Harper 1914. 118 S.

†396* *Jahrbuch* der Bücherpreise. Alphabet. Zusammenstellung der wichtigsten auf den europäischen Auktionen (mit Ausschluß der englischen) verkauften Bücher mit den erzielten Preisen bearbeitet von F. Rupp. 8. Jg. 1913. Leipzig: Harrassowitz 1914. IX, 554 S.
— 9.—10. Jg. 1914 und 1915. Ebda. 1916. VIII, 434 S.
Bd. 8. Shakespeare S. 484: Plays. 6. ed. London 1813. 21 vols. Weigel-Leipzig. M. 10. — Dramat. Werke übs. v. Schlegel (1. Ausg.). Goar-Frankfurt a. M. M. 36. — Übs. v. Schlegel u. Tieck (1. Ausg.). Hugendubel-München. M. 18,50. — Hamlet. 13 sujets dess. p. E. Delacroix. Morgand-Paris. Fr. 220. — Othello trad. p. Alfr. de Vigny. 1830. Fr. 325.
Bd. 9/10. S. 372—73: Comedies, Histories and Tragedies. 2nd impr. London 1632. Fol. Lepke-Berlin. M. 2000. — Works. Oxford 1744—46. 6 vols. M. 270. — Oxford, Clarendon Press. 5 vols (statt 6). Meynil-Paris. Fr. 25. — The Plays. London 1785. 10 vols. Luzzietti-Rom. L. 52. — Dramatic works. Revised by G. Stevens. London 1802. Boerner-Leipzig. M. 305. — Übers. von Schlegel-Tieck. Wien 1812. Lepke-Berlin. M. 14. Berlin 1825—33. M. 7, 16, 20, 22. Perl & Lepke-Berlin. — Hamlet, übers. v. Schlegel. Berlin 1800. Fraenkel-Berlin. M. 25. — Macbeth v. Bürger. 1783. Lepke-Berlin. M. 10.

†397* Joline, Adrian H.: Rambles in Autograph Land. Illustrated with many portraits and facsimiles. New York and London: Putnam 1913. XV, 334 S.

398* *Reprint* of the Portrait of Shakespeare from the Facsimile of the First Folio. London: Milford 1916.

399* Kay, Thomas: The Story of the «Grafton» Portrait of William Shakespeare, with an account of the sack and destruction of the Manor House

of Grafton Regis by the Parliamentary Forces on Christmas Eve, 1643. London: Partridge 1915. 82 S.

†400* Parker, John: Who's Who in the Theatre. A biographical record of the contemporary stage. With a foreword by Sir Herbert Beerbohm Tree. London: Pitman & Sons 1914. 945 S.

†401* Wolf, Paul: William Shakespeare.
Jb. 52, 1916. S. 1. [Gedicht.]

402* *Shakespeare-Feier* 1914.
Leipziger Tageblatt 1914. Nr. 204, 206. — Leipziger Illustr. Zeitung vom 23. April 1914. — Behrens, Carl: Shakespearefest i Goethe Bir. National-Tidende, Kopenhagen, 27. April 1914. Nr. 13621.

†403* Schröer, A.: Die Shakespeare-Gedächtnisfeier am 23. April 1916 in Weimar.
Engl. Studien 50, 1916. S. 189—92. Vgl. Die Neueren Sprachen 24, 3, 1916. (H. Mutschmann.) — Ibid. 24, 1, 1916. (W. Viëtor.) — DLZ. 1916, 956—57.

404* *Shakspere* Tercentennial Celebration by the Department of English of the University of Chicago, Febr. 25, 1916. A program illustrating the chief types of Drama before Shakspere. Chicago 1916. 24 S.

405* Buckley, Reginald R.: The Shakespeare Revival. A Handbook to the Stratford-upon-Avon Festival. London: Allen & Co. 1913. 124 S.
Rez.: Jb. 50, 137. (E. L. Stahl.)

†406* *Shakespeare-Fälschungen.*
Zs. f. Bücherfreunde. N. F. 6, 1, 1914. S. 201—02.

†407* *Celebration* of the 350th Anniversary of the Birth of Shakespeare, April 23, 1914. City of New York. New York 1914. 64 S.

408* Decsey, Ernst: Die Shakespeare-Feier in Budapest.
Österreichische Rundschau 47, 1916. H. 4.

409* [Zu Shakespeares 350jährigem Geburtstag.]
Die Beiträge der Tagespresse verzeichnet: Das literarische Echo XVI, 1914. Sp. 1203f. — Vgl. auch Jahresberichte f. neuere deutsche Litgesch. 25, 1914. I, 267f.

410* *Shakespeares* 300jähriger Todestag, April 1916. [Stimmen der Tagespresse.]
Kölnische Zeitung. Lit.-Beil. 416. — Frankfurter Zeitung 113. (H. Simon.) — Weser-Zeitung 24980. (H. Franck.) — Neue Züricher Zeitung 616, 620. (Romain Rolland.) — Tägliche Rundschau, Unterh.-Beil., 95. (H. St. Chamberlain.) — Fremdenblatt. Wien. 113. (F. Salten.) — Vossische Zeitung 209. (H. v. Hofmannsthal.) — Kl. Presse. Frankfurt a. M. 96. (J. Bab.) — Reichsbote, Unterh.-Beil., 17, 18. (A. Ahner.) — Hamburger Nachrichten, Zeitschrift f. Wissenschaft 17. (Karl Heine.) — Züricher Post 190 (Th. Vetter.) — Kölner Tageblatt 232. (F. P. Brückner.) — Meißner Tageblatt 94. (F. Lorenz.) — Rostocker Anzeiger 94. (A. Goetze.) — Münchener Neueste Nachrichten 204. (H. Sarwey.) — Vorwärts, Unterh.-Beil., 96. — Königsberger Hartungsche Zeitung, Sonntagsblatt, 23. April. — Schlesische Zeitung 286. — Süddeutsche Zeitung 35. — Frankfurter General-Anzeiger 102. (F. Rupp.) — Dresdner Volkszeitung, 20. April. (F. Diederich.)

411* *Report,* Annual and Statement of Accounts [by the Trustees and Guardians of Shakespeare's Birthplace] for the year ended 31. March 1913. Stratford-on-Avon 1914.

412* *Report* of the Proceedings at the Annual Meeting of the Trustees and Guardians of Shakespeare's Birthplace held on 6. May 1913. Stratford-on-Avon 1913.

— — held on 7. May 1914. Stratford-on-Avon 1914.

413* *Shakespeare-Feier,* Die, in Stratford-on-Avon.
Neue Züricher Zeitung 1916. Nr. 986.

414* Cohn, A. F.: Die «Hamlet»-Aufführung auf Kronberg.
Vossische Zeitung 1916. Nr. 333.

415* *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft,* Abendunterhaltung 22. April 1914. Lieder und Madrigale aus der Elisabethanischen Zeit. Programm. Mit literar. und musikal.-geschichtl. Erläuterungen von Max Förster. Weimar 1914.

†416 Eidam, Christian: Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Nürnberg: Koch 1914. 22 S.
Dazu: Beibl. zur Anglia 26, 102—104. (M. F. Mann.) — Zs. f. französ. u. engl. Unterricht 13, 1914. S. 549. (M. Kaluza.)

†417* Ludwig, Albert: Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft.
Lit. Echo. Jahrg. 16, 1914. Sp. 890—93. — Vgl. 7203[10].

418* Ludwig, Albert: Das 50jährige Jubiläum der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April.
Leipziger Illustr. Zeitung. 1914, 23. April.

419* Wolff, M. J.: Zum 50jährigen Bestehen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Internationale Monatsschrift 8, 1914. S. 814—20.

420* *Shakespeare-Gesellschaft*, Die Deutsche. [Zu ihrem 50jährigen Jubiläum.]
Berl. Tageblatt 1914. Nr. 200. (P. Schlenther.) — Vossische Zeitung 1914. Nr. 203. (A. Klaar.) — Kölnische Zeitung 1914. Nr. 468. — Allg. Zeitung (München 117, 1914. Nr. 16. (Willy Brandl.) — Liter. Echo 16, 890—93. (A. Ludwig.) — Internationale Monatsschrift 8, 814—20. (M. J. Wolff.)

421* *Bühnen-Jahrbuch*, Deutsches. Jg. 26. Berlin: Günther 1915. XV, 804, 39 S.
Rez.: Jb. 51, 250—51. (A. Brandl.)

†422* *Stage Year Book*, The. 1914. Internationales Bühnen-Jahrbuch. London: The Stage Offices. Berlin-Charlottenburg: Vita 1914. LX, 342 S.
Rez.: Jb. 50, 136—37. (E. L. Stahl.)

†423* Wendell, Barrett: A Fantasy Concerning the Epitaph of Shakespeare.
In: Anniversary Papers by colleagues and pupils of G. L. Kittredge. Boston and London: Ginn, 1913. S. 51—54.

†424* Wislicenus, Paul: Zur Untersuchung von Shakespeares Totenmaske. Ein Wort über die Methode.
Monatshefte für Kunstwissenschaft. Bd. VIII, 1915. H. 8. S. 279—92. — Vgl. 389[16], 376[16], 345[16].
Rez.: Zs. f. französ. u. engl. Unterricht 15, 1916. S. 319—20. (H. Jantzen.)

†425* Wislicenus, Paul: Über Shakespeares Totenmaske. Eine Erwiderung.
Germanisch-Romanische Monatsschrift 6, 1914. S. 358—61.
Zu 379[16].

†426* Francke, O.: Zum Andenken an Paul von Bojanowski.
Jb. 52, 1916. S. 141—149.

†427* Herford, C.: Edward Dowden.
Jb. 50, 100—103.

†428* Ludwig, Albert: Rudolf Genée.
Jb. 51, 205—13.

†429* Klaar, Alfred: Herzog Georg von Meiningen.
Jb. 51, 193—204.

†430* Wildhagen, Karl: Bernhard Neuendorff.
Jb. 52, 1916. S. 149—52.

†431* Teutenberg, A.: Wirtschaftspionier und Shakespeare-Verehrer.
Grenzboten 73[3], 1914. S. 332—34. [W. Oechelhäuser.] — Vgl. auch Kölnische Zeitung 1914. Nr. 467. [«Der Begründer der Shakespeare-Gesellschaft».]

432* *Shakespeare* und Wilhelm Oechelhäuser.
Anhaltischer Staatsanzeiger 1914. Nr. 97.

†423* Francke, O.: Jocza Savits.
Jb. 52, 1916. S. 153—158.

†424* Francke, O.: Carl Weiser.
Jb. 50. 104—106.

REGISTER

zur Bibliographie 1914—1916.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuches fortlaufend numeriert sind; die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets ...» stets als Shakespeares Works ... usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen gängigen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die «englische» Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt;

jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeares Werke übersetzt von Montégut unter Works (frz.) v. Montégut. Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie. Eine in () gesetzte Zahl weist auf die gleichfalls eingeklammerte entsprechende Nummer unter den Nachträgen der vorliegenden bzw. einer früheren Bibliographie hin.

Die im Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antonius and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Henr. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winters Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Ackermann, A.: Seelenglaube bei Sh. 7534
Adams jr., J. Q.: Authorship of A Warning for Fair Women 7535
— Hamlet's «Brave o'erhanging firmament» 7349
— William Heminge and Sh. 7536
— Two Notes on Haml. 7350
Albrecht, L.: M. for M. 7432
Alden, R. M.: Two Exits in Oth. 7465
— Comic Material in the Tragedy of Sh. 7537
— Quarto Arrangement of Sh's Sonn. 7518
— Texts of Sh's Poems 7513
Alexander, B.: Falstaff 7380
— Sh. i. d. Weltliteratur 7538
Alfonso, N. R. D.: Note psicologiche . . . ai drammi di Sh. 7539
Allen, F. (Hrsg.) s. *M. Ado*
— (Hrsg.) s. *Temp.*
A. W. s. *Tilley*, M. P.
Allot, R.: England's Parnassus. 1600. 7540
Amelung, H.: Sh. als deutscher Klassiker 7541.
Andrae, A.: Zu Cymb. 7340
Andro, L.: Ophelia 7351
Anniversary Papers for Kittredge 7542
A. and C. s. *Kilian*, E.
— s. *Schall*, M.
— s. *Stahl*, E. L.
— s. *Wildenbruch*, E. v.
Archer, W.: Manual of Craftmanship 7543
Aronstein, Phil.: Donne u. Bacon 7544
— Donnes Liebeslyrik 7545
— (Hrsg.) s. *Henr. V.* (Schulausg.)
— (Allot. Rez.) 7540
— (Ulrich. Rez.) 7970
Ashley, H. Th.: s. *Neilson*, W. A.
A. Y. L. I. (ed. by Holme) 7327
— (Indian Edition) 7328
— (Schulausg.) 7329
— (Schulausg. von Weber) 7330
— (ed. by Wright) 7331
— (Züricher Bühneneinrichtung) 7332
— s. *Conrad*, Herm.
— s. *Grierson*, H. J. C.
— s. *Smith*, W.
Auernheimer, R.: Sh. 7546
Aydelotte, F.: Elizabethan Rogues 7547
Ayres, H. M.: «Caesar's Revenge» 7548

Bab, J.: Reinhardt u. Sh. 7549
— Der deutsche Sh. 7550
— Der lebende Sh. 7551—52
— T. N. 7503
Bacon, Fr.: Selected Essays 7553
— E. falscher Eckstein 7554
— oder Sh.? 7555
Baker, G. M.: (Winther. Rez.) 8010
Balt, G. H.: (Hrsg.) s. *M. of V.*
Barth, H.: Epitheton in d. Dramen d jungen Sh. 7556
Bartlett, H. C., and *Pollard*, A. W.: Census of Sh's Plays in Quarto 7557
Baskervill, C. R.: (Boas. Rez.) 7580
Bastide, Ch.: La France dans le théâtre de Sh. 7558

Bastide, Ch. (Pellissier. Rez.) 7868
Baudiš, J.: Kritik d. čechisch. Sh.-Übers. 7559
Baxter, J. Ph.: The Greatest of Literary Problems 7560
Bayer, J.: Haml. in der Marktschreierbude 7352
Beaumont, Joseph: Minor Poems 7561
Becker, G.: «The adventures of Don Simonides» 7562
Beer, Toco H. de: de naam Sh. 7563
— Sh. of Bacon 7564
Beerbohm Tree, Sir Herbert: (Vorr.) s. *Parker*, John: Who's who in the Theatre
Bencke, A.: Sh. als Patriot 7565
Bergeder, F.: Form d. engl. Verbums 7566
Berger, K.: Sh. — ein deutscher Dichter 7567
Berghäuser, W.: Darstellung d. Wahnsinns 7568
Berzeviczy, A. v.: Sh. u. d. ungar. Psyche 7569
— Sonn. Michelangelos und Sh's 7519
— Surnaturel dans le théâtre de Sh. 7570
Bewer, M.: Bismarck und Sh. 7571
Bickley, Fr.: Matthew Prior 7572
Bischoffberger, Elise: Einfluß Skeltons auf die engl. Lit. 7573
Bismarck und Sh. 7574
Blackmore, S. A.: Preternatural Element in Sh. 7575
— A Great Soul in Conflict 7353
Blake, H. M.: Golding's Ovid in Elizabethan Times 7576
Bleibtreu, K.: Der große Sh.-Schwindel 7577
— Wilddieberei Sh's 7578
Blomberg, Adelheid Maria Freiin v.: Bacon-Sh.? 7579
Boas, F. S.: University Drama in the Tudor Age 7580
— (Hrsg.) s. *M. Ado* 7458
Boerschel, E.: Sh., Englands größter — Ankläger 7581
Bogeng, G. A. E.: Shakespeareiana 7582
Bolze, W.: Sh. als Lyriker 7583
Bonnard, G.: Controverse de Martin Marprelate 7584
Book of Homage to Sh. 7585
Borinski, K.: Antike Kunst 7586
Bormann, Edwin: Temp. und Bacons Naturphilosophie 7487
Bouchaud, P. de: (Pellissier. Rez.) 7868
Boyer, Cl. V.: Villain as Hero 7587
Brandl, A.: Festrede u. Jahresber. d. Deutsch. Sh.-Gesellsch. 389*, 390*, 391*
— Sh's Deutscher Gedächtnistag 7589
— Th. Elyots «Verteidigung guter Frauen» 7588
— (Ackermann. Rez.) 7534
— (Anniversary Papers for Kittredge. Rez.) 7542
— (A. Y. L. I. ed. Holme. Rez.) 7327
— (Borinski. Rez.) 7586
— (Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Rez.) 421*
— (Cowl. Rez.) 7623
— (Della Casa. Rez.) 7632
— (Fansler. Rez.) 7658
— (Freeburg. Rez.) 7679
— (Friedrich. Rez.) 7682
— (Graves. Rez.) 7698
— (Haberl. Rez.) 7711
— (Jacobsohn. Rez.) 7753
— Kauenhowen. Rez.) 7425
— (Königsdramen, hrsg. von Lewinger u. Roenneke. Rez.) 7320
— (Marlowes Eduard II. Rez.) 7825
— (Nason. Rez.) 7851
— (Neilson and Ashley. Rez.) 7852
— (Pellissier. Rez.) 7868
— (Richter. Rez.) 7884
— (Weiser. Rez.) 7994
— (Wolff. Rez.) 7375
Braun, H.: Grillparzers Verhältnis zu Sh. 7590
Brie, Fr.: W. Baldwin 7591
— Imperialist. Strömungen i. d. engl. Lit. 7594
— Sh. u. d. Impresa-Kunst s. Zeit 7592
— Sh. in s. Zeit 7593
— (Barth. Rez.) 7556
— (Gálvez. Rez.) 7687
— (Sélincourt. Rez.) 7916
Briese, W.: J. C. 7403
Briggs, W. D.: Recovered Lines of Jonson 7595
— Source-Material for Jonson 7596
— Studies in Ben Jonson 7597
— (Hrsg.) s. *Marlowe*, Chr.: Edward II.
Brooke, C. F. Tucker (Boas. Rez.) 7580
— (Marlowe's Edward II ed. Briggs. Rez.) 7824
Brotanek, R.: Sh. über den Krieg 7598
Brown, M. E.: Dedication 7599
Bryant, F. E.: History of English Balladry 7600
Bubert, A.: Daniels «Cleopatra» 7601
Buchwald, G. v.: Bacon ist Sh. 7602
Buckley, R. R.: The Sh. Revival 405*
Bühnen-Jahrbuch, Deutsches 421*
Burrows, Fr.: Oth. 7466

Cairns, W. B.: Sh. in America 7603
Call, W. T.: A Plea for Sh. and Whitman 7604
Campbell, O. J.: Note on Rich. III 7473
Cargill, A.: Sh. the Player 7605
Caro, J.: Shaw und Sh. 7606
Carpentier, J. C.: Abbé Prévost and Sh. 7607
Carter, Huntly: Theatre of Max Reinhardt 7608
Catalogue of the British Section of the International Exhibition of the Book Industry 393*
Celebration of the 350th Anniversary of the Birth of Sh. 407*
Cervantes u. Sh. 7609
Chapman, G.: Plays and Poems 7610
Clarke, Sir E.: Garrick and Junius 7612
Charlton, H. B.: (Hrsg.) s. *W. T.*
Claasen, W.: Drayton's «England's Heroical Epistles» 7611
Coad, O. S.: Note on L. L. L. 7413
Cohn, A. F.: Haml.-Aufführung auf Kronberg 414*
Coleridge, S. T.: Lectures on Sh. 7613
Collin, Chr.: Fra Sh.-tidens idékamp 7614
Collins, A. J. F.: (Hrsg.) s. *John*
— (Hrsg.) s. *Bacon*, Fr.: Selected Essays
— (Hrsg.) s. *W. T.*
Colmer, Fr.: Sh. in Time of War 7615
Comedies 7321
Conley, C. H.: 15 Signs of Judgement in Sh. 7616
Conrad, Herm.: Anfängerstil u. Jugendstil Sh's 7617
— A. Y. L. I. 7333
— Autorschaft von T. A. 7495
— E. neues Buch über Sh. 7618
— Lear im Deutsch. Theater 7409
— Marlowe's Edward II 7619
— Neueinstudierungen von Sh's Dramen 7621
— R. and J. im Charlottenburger Schiller-Theater 7475
— Sh's ewiges Leben 7620
— (Marlowe's Edward II ed. Briggs. Rez.) 7824
Cooper, C. B.: Elizabethan Opinions of Ovid 7622
Cor. (1623) 7337
— (Ausgabe von Thiergen) 7338
— s. *Lindsey*, H. W.
Cowl, R. P.: Theory of Poetry 7623
— (Hrsg.) s. *Hen. IV*
Crawford, A. W.: Macb. XIII, IV, 60 7422
— Ch.: (Hrsg.) s. *Allot*, R.: England's Parnassus
Creizenach, W.: Hautfarbe Oth's 7467
— Kunstausdrücke d. engl. Theatersprache 7624
— M. of. V. 7441
— (Albrecht. Rez.) 7432
— (Fischer: Quellen zu Lear. Rez.) 7410
— (Masson. Rez.) 7830
— (Meyn. Rez.) 7840
— (Müller. Rez.) 7847
— (Numeratzky. Rez.) 7857
— (Peers. Rez.) 7867
— (Reismann. Rez.) 7368
— (Waterhouse. Rez.) 7985
Cymb. s. *Andrae*, A.
— s. *Lynkeus*
Czeke, Marianne v.: Das ungarische Sh.-Jahrbuch 7625

Daffis, H.: Sh.-Bibliographie 1913 7626
— Sh. in Deutschland 7627
— Sh.-Literatur 7628
Daffner, H.: Haydn u. Sh. 7629
Danchin, F.-C.: Marlowe 7630
Decsey, E.: Sh.-Feier in Budapest 408*
Dees: T. of A. 7494
Delcourt, J.: La langue de Sir Thomas More 7631
Della Casa, G.: Galateo of Manners 7632
Demblon, C.: L'auteur d'Haml. et son monde 7633
— L'auteur d'Haml. et son œuvre 7634
Dempewolf, W.: Sh's angebl. Modelle 7635
Detlefsen, H.: Namengebung d. Vorgänger Sh's 7636
Deutschbein, M.: Sh. u. d. Renaissance 7637
Dibelius, W.: Dickens und Sh. 7638
Dietze, E.: Sh.-Bacon 7639
Dinkler, R.: (Hrsg.) s. *J. C.* (Spruchstoff)
Doccioli, M.: Fonti italiane dei drammi di Sh. 7640
Domincovich, H. A.: Macb. 7423
Drummond of Hawthornden, W.: Poetical works 7641
Dubislav, G.: Beitr. z. philolog. Erklärung d. Sh.-Textes 7642
Dünwald, W.: Sh. 7643
Dunn, S. G.: (Hrsg.) s. *Haml.*
Durning-Lawrence, E.: 2nd Folio 7644
Dutton, G. B.: English Tragedy, 1650—1700 7645

Eaton, H. A.: Songs and Sonnets of John Donne 7646

Eckart, W.: D. Vermächtnis d. Genius 7488
Eelbo, B.: Bacons Urkunden 7647
Eichler, A.: Haml. am Grazer Stadttheater 7354
— Technik d. Lauschszene bei Sh. 7648
— (Ackermann. Rez.) 7534
— (Albrecht. Rez.) 7432
— (Barth. Rez.) 7556
— (Fansler. Rez.) 7658
— (Graves. Rez.) 7697
— (Gundolf, Sh. Rez.) 7709
— (Meißner. Rez.) 7835
— (Reismann. Rez.) 7368
— (Schmidt. Rez.) 7902
— (Skeat. Rez.) 7936
— (Wolff, G. Rez.) 7375
Eidam, Chr.: Zur Gesch. d. Deutschen Sh.-Gesellschaft 416*
— 2 Stellen im M. of V. 7442
Eigl, F.: (Hrsg.) s. *A. Y. L. I.* (Schulausg.)
Eimer, M.: (Drummond of Hawthornden: Poetical Works. Rez.) 7641
Einenkel, E.: (Marlowe's Edward II. ed. Briggs. Rez.) 7824
Ekwall, E.: (Delcourt. Rez.) 7631
— (Zachrisson. Rez.) 8024
Elster, H. M.: Sh's Kinder 7651
— Sh. u. unsere Zeit 7650
Enderling, P.: 2 Sh.-Fragen 7652
English Comedies, Representative 7653
Ernst, F.: Der Züricher Sh. 7654
Essays and Studies by Members of the English Association. Vol. IV 7655
Esswein, H.: Haml. u. Tasso 7355
Eulenberg, H.: Sh. und meine Wenigkeit 7656

Faggi, A.: Fr. Bacone 7657
Fansler, H. E.: Evolution of Technic in Elizabethan Tragedy 7658
Farnam, H. W.: Sh. as an Economist 7659
Farquhar, G.: Discourse upon Comedy 7660
Fassini, S.: Melodramma italiano a Londra 7661
Fehr, B.: Zum Fall «Shaw contra Sh.» 7662
— Unser Sh. 7663
— (Haberl. Rez.) 7711
— (Numeratzky. Rez.) 7857
— (Wine, Beere usw. ed. Hanford. Rez.) 8007
Fein, N.: Deutsche Nachahmungen des Rüpelspiels aus M. N. D. 7453
Fischberg, P.: Überblick üb. d. Aufführungen Sh'scher Werke 7664 bis 7666
Fischer, B.: O. Ludwigs «Der Sandwirt von Passeier» u. s. Shakespearestudien 6767
— M.: Stil d. Elisabethan. Madrigals 7668
— R.: Quellen zu Lear 7410
— (Kilian. Rez.) 7773
Fletcher, R. H.: Shakespearean Glossary 7669
Förster, M.: Ae. Bühnenrekonstruktionen 7670
— Überlieferung der Sh'schen Dramen 7671
— (Ackermann. Rez.) 7534
— (Allot. Rez.) 7540
— (Aydelotte. Rez.) 7547
— (Barth. Rez.) 7556
— (Beaumont: The Minor Poems ed. Robinson. Rez.) 7561
— (Blomberg. Rez.) 7579
— (Chapman ed. Parott. Rez.) 7610
— (Cor. Doves Press. Rez.) 7337
— (Dempewolf. Rez.) 7635
— (Detlefsen. Rez.) 7636
— (Drummond of Hawthornden: Poetical Works. Rez.) 7641
— (Eelbo. Rez.) 7647
— (English Comedies, Representative ed. Gayley. Rez.) 7653
— (Essays and Studies by Members of the English Association. Vol. IV. Rez.) 7655
— (Friedrich. Rez.) 7682
— (Fröhlich. Rez.) 7686
— (Gothein. Rez.) 7692
— (Gutmann. Rez.) 7710
— (Hill. Rez.) 7734
— (Hüdepohl. Rez.) 7746
— (Kliem. Rez.) 7779
— (Marlowe's Edward II. ed. Briggs. Rez.) 7824
— (Marx. Rez.) 7828
— (Meißner. Rez.) 7835
— (Morsbach. Rez.) 7845
— (Neilson. Rez.) 7852
— (Palmer. Rez.) 7865
— (Pellissier. Rez.) 7868
— (Rechner. Rez.) 7878
— (Rick. Rez.) 7886
— (Schelenz. Rez.) 7899
— (Schmidt. Rez.) 7902
— (Schücking. Rez.) 7912
— (Seeliger. Rez.) 7915
— (Skeat. Rez.) 7936
— (Spieß. Rez.) 7939
— (Ulrich. Rez.) 7970
— (White. Rez.) 7998

Förster, M. (Wolff, G. Rez.) 7375
— (Works [Arden. Sh.] Rez.) 7305
— (Zachrisson. Rez.) 8024—25
Forsythe, R. S.: Relation of Shirley's Plays to the Elizabethan Drama 7672
Fränzel, W.: Gesch. d. Übersetzens im 18. Jahrhdt. 7673
Franck, H.: Sh. 7674
Francke, O.: P. v. Bojanowski 426*
— Jocza Savits 423*
— Elisabeth Schneider 7675
— Carl Weiser 424*
— Wildenbruch und Sh. 7676
— (Jb. d. Deutsch. Sh.-Ges. 50. Rez.) 7756
Franz, W.: Sh. als Kulturkraft 7677
— (Barth. Rez.) 7556
— (Delcourt. Rez.) 7631
— (J. C. ed. Scrimgeour. Rez.) 7395
— (Waterhouse. Rez.) 7985
Fratres Roseae Crucis: Secret Shakespearean Seals 7678
Freeburg, V. O.: Disguise Plots 7679
Freud, S.: Motiv der Kästchenwahl 7443
Friedrich, E.: Marstons «The Insatiate Countess» 7680
— P.: Der deutsche Sh. 7681
— Engl. Stenographie im Zeitalter Sh's 7682
Friedrichs, E.: Sh. u. Katharina II. 7683
— Sh. in Rußland 7684
Fries, Alb.: Über Sh's Versstil 7685
Fröhlich, K.: Quellenstudien zu Shirley 7686
Fürst, R.: Sonn. 7520

Gaehde, Chr.: (Hrsg.) s. *J. C.*
— (Hrsg.) s. *M. N. D.*
— (Hrsg.) s. *Oth.*
— (Hrsg.) s. *R. and J.*
Gálvez, J. M.: Guevara in England 7687
Gayley, Ch. M.: Beaumont 7688
— Representative English Comedies 7689
Gehrlein, K.: Sh. als Philosoph 7690
— Sh. als Philosoph u. d. Haml.-Problem 7356
Geldner, Joh.: (Hrsg.) s. *M. of V.*
Generalversammlung d. Deutsch. Sh.-Gesellschaft 392*
Gilbert, A. H.: Montaigne and Temp. 7489
— Temp. 7490
Gilmer, A. H.: King Sh. 7691
Glöde, O.: (Lear ed. Remus. Rez.) 7408
Goggin, S. E.: (Hrsg.) s. *M. Ado*
Gollancz, J.: The name Polonius 7357
Gordon, G. S.: (Hrsg.) s. *J. C.*
— (Hrsg.) s. *Macb.*
— (Hrsg.) s. *T. N.*
Gothein, Marie Luise: Gesch. d. Gartenkunst 7692
— Schauplatz in Sh's Dramen 7693
Grabau, C.: Zss.-Schau 7694—95
Graf-Lomtamo, Josefine: Sh's Urteil über Briten und Franzosen 7696
Graves, T. S.: «Act Time» in Elizabethan Theatres 7697
— Court and London Theatres during the Reign of Elizabeth 7698
— Custom of Sitting on the Stage 7699
— Date and Significance of Pericl. 7469
— Tricks of Elizabethan Showmen 7700
— Political Use of the Stage 7701
Gray, H. D.: Arrangement and the Date of Sonn. 7521
— Romeo, Rosaline and Juliet 7476
Greenwood, G. G.: Is there a Sh. Problem? 7702
Greg, W. W.: List of English Plays 7703
Gregori, F.: Sh. 7704
— (Jacobsohn. Rez.) 7753
— (Kauenhowen. Rez.) 7425
— (Kilian. Rez.) 7773
— (Richter. Rez.) 7884
— (Voelcker. Rez.) 7374
Grey, H. D.: 1st Quarto of Haml. 7358
Grierson, H. J. C.: *A. Y. L. I.* II, 1, 5 7334
— (Hrsg.) s. *Macb.*
Gronbech, Vilh.: Sh. og det forsh.ske drama 7705
Groß, E.: Fleck 7706
— Grillparzers Verhältnis zu Sh. 7707
Grube, M.: Ein Sh.-Stück auf d. Sh.-Bühne 7414
Gundolf, Fr.: Goethe 7708
— Sh. u. d. deutsche Geist 7709
— (Hrsg. u. Übers.) s. *Works* (deutsch)
Gutmann, J.: Dramat. Einheiten bei Ben Jonson 7710

Haberl, M.: Entwicklung des optischen usw. Sinnes bei Sh. 7711
Hachtmann, O.: (Waterhouse. Rez.) 7985
Hagen, O.: Sh. und wir 7712
Hales, Stephen S.: Sh's Religion 7713
Haml. (ed. by Dunn) 7342
— (ed. Heiss) 7343
— (Schulausg. von Vetter) 7344
— (deutsch. Ausg. Diederichs) 7346
— (Deutsche Ausg. von Wasserzieher) 7345
— (Der erste deutsche Bühnen-) 7347

Haml. (japanisch) 7348
— (Beerbohm-Tree) 7376
— und Don Quijote 7359
— s. *Adams jr.*, J. Q.
— s. *Bayer*, J.
— s. *Blackmore*, S. A.
— s. *Eichler*, A.
— s. *Esswein*, *H.*
— s. *Gehrlein*, K.
— s. *Grey*, H. D.
— s. Horn, Ella
— s. *Kilian*, E.: Aus d. Praxis d. mod. Dramaturgie
— s. *Klein*, O.
— s. *Matthews*, Br.
— s. Mortensen
— s. *Murray*, G.
— s. *Oczeret*, H.
— s. *Peebles*, R. J.
— s. *Rank*, O.
— s. *Reismann*, H.
— s. *Schaarschmidt*, K. E. 7896
— s. *Schick*, J.
— s. *Schreiber*, C. F.
— s. *Susmann*, Marg.
— s. *Traumann*, E.
— s. *Voelcker*, B.
— s. *Wolff*, G.
Hanford, J. H.: Debate Element in the Elizabethan Drama 7714
— (Hrsg.) s. *Wine*, Beere usw. 8007
Harden, M.: Theater 7715
Hardt, E.: Prolog zu e. Sh.-Aufführung 7716
Harman, E. G.: Spenser and the Impersonations of Bacon 7717
Hatcher, O. L.: (Fansler. Rez.) 7658
— (Schmidt. Rez.) 7902
Haupt, R. W.: Lee's Mithridates 7718
Hauptmann, G.: Deutschland und Sh. 7719
Hauri, G.: Ist Bacon Sh.? 7720
Haußmann, C.: Aus Sh's Sonn. 7522
— Sh's Wirkung auf Goethe 7721
Heller, B.: Wallenstein, Macb., Jul. Caesar 7722
Hen. IV (P. 1. Ed. by Cowl and Morgan) 7378
— (Granta Sh.) 7379
— (P. 1 and 2. Oxford Plain Text) 7377
— s. *Stoll*, E. E.
Henr. V (Oxford Plain Text) 7382
— (Schulausg.) 7383
— s. *Wielert*, A.
Hen. VI s. *Seyferth*, P.
Henr. VIII (Oxford Plain Text) 7387
— (ed. Pooler) 7386
Herald, H.: Max Reinhardt 7723
Herford, C.: Dowden 427*
— C. H.: Sh. 7724
— Sh's Treatment of Love 7725
Hernried, E.: Weltanschauung von Sh's Dramen 7726
Herrick, R. Poetical Works 7727
Herz, H.: Sh. 7728
Hesse, O. E.: Fr. Bacon und wir 7729
— Lösung d. Bacon-Sh.-Frage 7730
Hettler, A.: Roger Ascham 7731
Heuß, Th.: Sh. und Cervantes 7732
Hevesi, A.: Wer soll Sh. feiern? 7733
Heymel, A. W.: (Übers.) s. *Marlowe*, Chr.: Eduard II.
Hill, W.: Deutsche Theaterzeitschriften d. 18. Jhdts. 7734
Hirschberg, L.: Sh's Lyrik in d. deutschen Musik 7735
Holler, B.: Wallenstein, Macb., J. C. 7736
Holme, J. W.: (Hrsg.) s. *A. Y. L. I.*
Holthausen, M.: Hexensprüchlein in Macb. 7424
Holzer, G.: 4 Aufsätze über die Sh.-Bacon-Frage 7737
— Eelbos Baconurkunden 7742
— Goethe und Sh. 7738
— Nachklänge zur Sh.-Jubelfeier 394*
— Zur Sh.-Frage 7739
— Das Sh.-Problem 7740
— Sphinx-Rätsel d. Neuzeit 7741
Honig, E.: Sh. bei Reinhardt 7743
Hoops, J.: (Cowl. Rez.) 7623
— (Works ed. Tauchnitz. Rez.) 7314
— (Works, engl. u. deutsch. Rez.) 7315
— (Works, deutsch, hrsg. von Keller. Rez.) 7316
Hoppe, O. F.: Sh's Heimat 7744
Horn, Ella: Erste Aufführung von Haml.-Übers. zu Berlin 7360
Horstmann, R.: (Hrsg.) s. *Lee*, N.: Tragedy of Nero
Howells, W. D.: The Seen and Unseen at Stratford 395*
Huch, R.: Sh. und Mitteleuropa 7745
Hüdepohl, Ad.: Die tragische Ironie in d. engl. Tragödie 7746
Hulme, W. H.: Note on Sh's «sesa» 7747
Hunt, Th.: Sonn. 7523
— Th. W.: English Literary Miscellany 7748
Hutchinson, J.: Another Debt of John Sh. 7749
Hutton, W. H.: Highways and Byways in Sh's Country 7750

Illing, K.: Sh. u. die Deutschen 7751
Imendörfer, B.: Ein Gedenktag d. Weltliteratur 7752

Jacob, H. Ed.: Goethe und Lear 7411
Jacobsohn, S.: Jahr der Bühne 7753 bis 7754
Jaeger, G.: Sh. 7755
Jahrbuch d. Bücherpreise 396*
— der Deutsch. Sh.-Gesellschaft. Bd. 50—52 7756—58
Jahre, 300, nach Sh's Tode 7759
Jantzen, H.: (Fischer, Quellen zu Lear. Rez.) 7410
— (Kauenhowen. Rez.) 7425
— (Marlowe, Eduard II., deutsch von Heymel. Rez.) 7825
— (Puls. Rez.) 7429
— (Wislicenus. Rez.) 424*
— (Works [engl. u. deutsch. Tempel-Klassiker.] Rez.) 7315
Jensen, G. E.: Covent-Garden Journal 7760
John (ed. Collins) 7388
— (Oxford Plain Text) 7389
— (Deutsche Bühnenbearbtg.) 7390
Joline, A. H.: Rambles in Autograph Land 397*
Jones, H. A.: Sh. and Germany 7761
Jonson, Ben: Magnetic Lady 7762
— Sh's Sonn. 7524
Jonsson, F.: Sh. i Island 7763
Jordan, J. C.: Rob. Greene 7764
J. C. (Text of the 1st Folio) 7391
— (Carmelite Sh.) 7396
— (hrsg. v. Gaehde) 7400
— (ed. Gordon) 7392
— s. *Heller*, B.
— (ed. Lobban) 7393
— (ed. Mais) 7394
— (ed. Ost) 7397
— (ed. Scrimgeour) 7395
— (Schulausg. von Penner u. Degenhart) 7398
— (Hrsg. von Winderlich) 7399
— (Deutsche Ausg. v. Zurbonsen) 7401
— (Spruchstoff) 7402
— s. *Briese*, W.
— s. *Holler*, B.
— s. *Porter*, Ch.

Kahane, A.: Max Reinhardts Sh.-Zyklus 7765
Kaibel, Franz: Dichter u. Patriotismus 7766
— Sh.-Gesellschaft u. Bühnenreform 7767
Kaluza, M.: (Magyar Sh.-Tár. Rez.) 7933
Kappstein, Th.: Lear-Rätsel 7412
Karpf, F.: (Haml. ed. Heiss. Rez.) 7343
Kastner, L. E.: (Hrsg.) s. Drummond of Hawthornden: Poetical Works. Rez.)
Kauenhowen, K.: Bürgers Macb.-Bearbtg. 7425
— F. L. Schröders Macb.-Bearbtg. 7426
Kaun, E.: Konventionelles i. d. Elisabethan. Sonn. 7525
Kay, Th.: Grafton-Portrait of Sh. 399*
Keith, A.: Anthropological Study of some Portraits of Sh. 7768
— A. D.: (Hrsg.) s. *A. Y. L. I.* (Indian Edition)
Keller, W.: Sh's liter. Testament 7769
— (Hrsg.) s. *Works* (deutsch) 7316
Kellner, L.: (Albrecht. Rez.) 7432
— (Archer. Rez.) 7543
— (Jb. 50. Rez.) 7756
— (Jb. 51. Rez.) 7757
Kelsey, R. M.: Indian Dances in Temp. 7491
Kiehl, Bruno: (Works, deutsch von Gundolf. Rez.) 7317
Kent, S.: The People in Sonn. 7526
Ker, W. P.: Form of Sh's Comedies 7770
Kiefer, W.: Sh. u. unsere Zeit 7771
Kienzl, H.: Der deutsche Sh. 7772
Kilian, E.: A. and C. auf d. deutsch. Bühne 7323
— Aus d. Praxis d. modernen Dramaturgie 7773
— (Kauenhowen. Rez.) 7425
— (Possart. Rez.) 7876
Kimmins, Mrs. G. T.: Songs from the Plays of Sh. 7774
King, Henry: English Poems 7775
Kingsford, Ch. L.: English History in the 15th Century and the Historical Plays of Sh. 7776
Kittredge, G. L.: s. *Anniversary Papers*
Klaar, A.: Herzog Georg von Meiningen 429*
— Sh. in Deutschland 7777
— Wandel in der Darstellung Sh's 7778
Klein, O.: Der 1. deutsche Haml. 7361
Kliem, H.: Sentimentale Freundschaft i. d. Sh.-Epoche 7779
Kneile, K.: Formenlehre bei Lyly 7780
Kniepf, A.: Bacon-Sh. als Architekt 7781
— Englands größter Genius u. s. Sh.-Blendwerk 7782
Knudsen, H.: Berl. Bühnenbearbtg. von T. N. 7504
— (Herald. Rez.) 7723
— (Hill. Rez.) 7734
— (Wolff, G. Rez.) 7375

Koegler, H.: (Jb. 50. Rez.) 7756
Köhler, F.: Sh. in Frankreich 7783
Königsdramen (bearb. von Lewinger und Roennecke) 7320
Koeppel, E.: (Chapman ed. Parrott. Rez.) 7610
Köster, A.: Einrichtung d. Bühne zu Sh's Zeit 7784
Kohler, J.: Dante und Sh. 7785
— Macb. als Heroenproblem 7427
Kohlmann, G.: (Hrsg.) s. *Lear* (Schulausg.)
— (Hrsg.) s. *M. Ado*
Koschwitz, O.: Nashe als Kritiker 7786
Koster, E. B.: Het leven usw. ten tijde van Sh. 7787
Krause, H.: Umarbeitungen usw. von W. T. 7511
Kropp, W.: Wie Sh. in d. deutsch. Dichtung lebendig ward 7788
Krummacher, M.: (Schelenz. Rez.) 7899

Landsberg, H.: Sh. 7797
— Sh's Anfänge in Deutschland 7798
— Sh. als Schauspieler 7799
Lawrence, W. J.: Night Performances in the Elizabethan Theatres 7800
— (Graves. Rez.) 7697
Lawson, W. A.: Sh's Wit 7801
Lazarus, G.: Hero and Leander 7802
Lear (Oxford Plain Texts) 7405
— (ed. Remus) 7408
— (Schulausg.) 7406
— (deutsche Schulausg.) 7407
— s. *Conrad*, H.
— s. *Fischer*, R.
— s. *Jacob*, H. Ed.
— s. *Kappstein*, Th.
Lederer, M.: (Hrsg.) s. *Temp.* (Deutsche Schulausg.)
Lee, N.: Tragedy of Nero 7803
— Sir S.: Life of Sh. 7805
— Sh. and Public Affairs 7804
— Sh. and the Italian Renaissance 7806
Lehmann, A.: Bacon od. Sh.? 7808
Le Senne, C., et G. de *Saix*: R. and J. dans le théâtre espagnol 7477
Lewinger, E.: Sh.-Aufführungen am Dresdner Hoftheater 7809
— (Bearb.) s. *Königsdramen*
Lewinski, M.: Sh. u. Goethe 7810
Libby, W.: Sh's Final Philosophy 7811
Lienhard, Fr.: Gedanken in Stratford 7812
Lindsey, H. W.: Cor. 7339
Lobban, J. H.: (Hrsg.) s. *Hen. IV.* (Granta Sh.)
— (Hrsg.) s. *J. C.*
Lobban, J. H.: (Hrsg.) s. *Temp.*
Logeman, H.: Notes on R. and J. 7478
Long, P. W.: From Troilus to Euphues 7813
L. L. L. s. *Coad*, O. L.
— s. *Grube*, Max
Ludwig, Alb.: Rudolph Genée 428*
— Deutsche Sh.-Gesellschaft 417*, 418*
— Deutsche Sh.-Studien 7814
— Deutsche Sh.-Wissenschaft 7815
— (Fischer: Quellen zu Lear. Rez.) 7410
— (Jb. 50. Rez.) 7756
— (Jb. 51. Rez.) 7757
— (Jb. 52. Rez.) 7758
— (Reismann. Rez.) 7368
— (Works, deutsch hrsg. von Keller. Rez.) 7316
Lütgenau, F.: Einheit d. Zeit u. d. Ortes bei Sh. 7816
— 2 weitere von Sh. gespielte Rollen 7817
— Tr. and C. 7497
Lux, J.: Sh. à Berlin 7818
Lynkeus: Cymb. in Hagen 7341

Macardle, D. M.: (Hrsg.) s. *M. of V.* (Carmelite Sh.)
Macaulay, G. C.: R. and J. 7479
— Temp. I, II, 269 7492
Macb. (ed. Gordon) 7416
— (ed. Grierson) 7417
— (Langham Booklets) 7415
— (ed. Vetter) 7418
— (Ausgabe von Teichmann) 7420
— (Deutsche Ausg. Reclam) 7419
— (Schillers Bearbtg.) 7421
— s. *Crawford*, A. W.
— s. *Domincovich*, H. A.
— s. *Heller*, B.
— s. *Holler*, B.
— s. *Holthausen*, M.
— s. *Kauenhowen*, K.
— s. *Petsch*, R.
— s. *Puls*, A.
— s. *Quiller-Couch*, A.
— s. *Schmitz-Mancy*, M.
Mackail, J. W.: Sh. after 300 Years 7819
Mackenzie, W. Roy: English Moralities 7821
McKerrow, R. B.: Bibliographical Evidence for English Works of the 16th and 17th Centuries 7820
Mair, G. H.: Modern English Literature 7823
Mais, S. P. B.: (Hrsg.) s. *J. C.*
— (Hrsg.) s. *Rich. II.*

Marlowe, Chr.: Edward II 7824
— Eduard II., deutsch von Heymel 7825
— Faustus 7826
Martin, E.: Sh. in Biberach 7827
Marx, L.: Sentenz i. d. Dramen Sh's 7828
— P.: Sh. u. d. moderne Bühnenproblem 7829
Mason, L.: Stage-Direction for M. Ado 7462
— (Hrsg.) s. *King, Henry*
Masson, D.: Sh. Personally 7830
Materialien zur Kunde d. älteren Engl. Dramas 7831
Matthews, Br.: Haml. 7362
Maud, C. and M.: Sh's Stories 7832
Max, H.: Sh. und Deutschland 7833
M. for M. s. *Albrecht*, L.
Meißner, J.: Jung-Sh. 7835
Meisnest, F. W.: Wieland's Translation of Sh. 7834
Melitz, L.: Sh. auf Schweizer Bühnen 7836
Mensch, E.: Warum wir Sh. nicht boykottieren? 7837
M. of V. (ed. Balt and Smith) 7433
— (Carmelite Sh.) 7434
— (ed. Geldner) 7435
— (Ausg. von Mohrbutter) 7436
— (ed. Nassua) 7437
— (Ill. Klassiker d. Deutsch. Thea ers) 7438
— (holländ.) 7439
— (russisch) 7440
— (ital. Quelle) 7447
— s. *Creizenach*, W.
— s. *Eidam*, Chr.
— s. *Rollenhefte*, Carl Seydelmanns 7444
— s. *Schröer*, A.
— s. *Segrè*, C.
Meyer, H. H. B.: Brief Guide to the Literature of Sh. 7838
Meyer-Ball, H. G.: Instrumentalmusik in Beaumont und Fletchers Dramen 7839
Meyn, H.: Beteuerungen usw. bei Marlowe usw. 7840
M. N. D. (hrsg. v. Gaehde) 7448
— (Präparation von Ost) 7451
— (Illustr. by Robinson) 7450
— (Songs and Incidental Music) 7449
— s. *Fein*, N.
— s. *Opvoering*
— s. *Perott*, J. de
— s. *Terry*, J. E. H.
Mohrbutter, A.: (Hrsg.) s. *M. of V.*
Moller, N.: Sh. ved sit arbejde 7841
Moore, G.: Sh. and Balzac 7842
Moore-Smith, G. C.: (Stewart. Rez.) 7949
Moorman, F. W.: Sh. 1616—1916 7843
— (Hrsg.) s. *Herrick*, Robert
Morgan, A.: Sh. Recent Discoveries 7844
— A. E.: (Hrsg.) s. *Hen. IV*
Morsbach, L.: Persönlichkeit Sh's 7845
— Sonn. im Lichte d. Überlieferung 7527
Morse, H.: Back to Sh. 7846
Mortensen, J.: Haml. 7363
M. Ado (ed. Boas) 7458
— (Ed. Goggin and Allen) 7459
— (Oxford Plain Text) 7457
— (Schulausg.) 7460
— (deutsch) 7461
— s. *Mason*, L.
— s. *Wolff*, M. J.
Müller, A.: Daniels Cleopatra 7847
Münz, B.: Sh. als Denker 7848
Mulliner, M.: (Hrsg.) s. *Lamb*, Ch. and M.: Tales from Sh.
Munro, J.: More Sh. Allusions 7849
Murray, G.: Haml. and Orestes 7364
Mutschmann, H.: E. neue Sh.-Anekdote 7850

Nason, A. H.: Shirley 7851
Nassua, B.: (Hrsg.) s. *M. of V.*
Necker, M.: (Fischer, Quellen zu Lear. Rez.) 7410
Neilson, W. A., and H. Th. Ashley: The Facts about Sh. 7852
— (Hrsg.) s. *Elizabethan* Dramatists, the Chief
Neuendorff, B.: (Eelbo. Rez.) 7647
— (Fansler. Rez.) 7658
— (Harman. Rez.) 7717
— (Materialien z. Kunde d. älteren engl. Dramas. Rez.) 7831
— (Pellissier. Rez.) 7868
— Zur Datierung des 1st Part of Jeronimo 7853
Neumann, Carl (Gothein. Rez.) 7692
— P.: Das Sh.-Bacon-Problem 7854
Nordau, M.: Die Sh.-Bacon-Dummheit 7855
Nowak, K. F.: Sh. der Aktuelle 7856
Numeratzky, W.: Michael Draytons Belesenheit 7857

Oczeret, H.: Haml.-Problem u. d. Psychoanalyse 7365
Oechelhäuser, W.: (Hrsg.) s. *Works* (deutsch)
Oliphant, E. H. C.: Place of Sh. in Elizabethan Drama 7858
Opvoering van M. N. D. 7454

Ord, H.: Child and Education in Sh. 7859
Ost, F.: (Hrsg.) s. *J. C.*
— (Hrsg.) s. *M. N. D.*
Oth. s. *Alden*, R. M.
— s. *Burrows*, Fr.
— s. *Creizenach*, W.
— s. *Stoll*, E. E.
— (hrsg. v. Gaehde) 7464
Oswald, E.: Die Welt Sh's 7860
Oulmont, Ch.: Curiosité Romney et Sh. 7861
Overmans, J.: Sh. and Southwell 7862

Page, T. E.: Sh. Personally 7863
Palmer, J.: Comedy 7864
— Comedy of Manners 7865
Parker, John: Who's who in the Theatre 400*
Parrott, T. M.: Authorship of Two Italian Gentlemen 7866
— (Hrsg.) s. *Chapman*, Plays and Poems
Peck, H. W.: (Hrsg.) s. *Jonson*, Ben: The Magnetic Lady
Peebles, R. J.: Note on Haml. 7366
Peers, E. A.: Elizabethan Drama and its Mad Folk
Pellissier, G.: Sh. et la superstition shakespearienne 7868
Pemberton jr., H.: Sh. and Sir W. Raleigh 7869
Pericl. s. *Graves*, T. S.
Perott, J. de: Macias sur la scène anglaise 7870
— Mirrour of Knighthood 7871
— «Mirrour of Knighthood» and Sh. 7872
— Portugies. Parallele zu N. N. D. 7455
— Testo italiano della «Storia di Lindarajo» 7873
— Source of Temp. 7493
Petersen, O.: Marlowe's Faustus 7874
— T. N. K. 7533
Petsch, R.: Zu Macb. 7428
Phelps, J.: Father Parsons in Sh. 7875
Poems (ital.) 7514
— (Tauchnitz Pocket Library) 7512
Pollard, A. W.: s. *Bartlett*, H. C.
— (Vorr.) s. *Rich. II.* (Repr. in facs.)
Pooler, C. K.: (Hrsg.) s. *Hen. VIII*
Porter, Ch.: Scene for J. C. in 1599 7404
Possart, E. v.: Erstrebtes u. Erlebtes 7876
Puls, A.: Macb. u. d. Lady 7429

Quiller-Couch, A.: Workmanship of Macb. 7430

Rank, O.: Das «Schauspiel» in Haml. 7367
Recantation, A. 7877
Rechner, L.: Aristophanes in England 7878
Regel, E.: (Hrsg.) s. *Lear* (deutsche Schulausg.)
Rehbach, W.: Shaw's «Besser als Sh.» 7879
Reich, E.: (Richter. Rez.) 7884
Reiff: Sh's Testament 7880
Reinecke, K.: Chor i. d. Tragödien d. engl. Renaissance-Lit. 7881
Reismann, H.: Noch eine Haml.-Erklärung 7368
Remus, H.: (Hrsg.) s. *Lear*
Reucker, A.: s. *A. Y. L. I.* (Züricher Bühneneinrichtg.)
Report, Annual by the Trustees of Sh's Birthplace 411*
— of the Proceedings at the Annual Meeting of the Trustees of Sh's Birthplace 412*
Reuter, Gabriele: Sh. u. e. Deutsche 7881
Révy, R.: Inszenierung von Tr. and C. 7498
Reynolds, G. F.: Sh's Stage 7882
Rich. II (Repr. in facs.) 7470
— (ed. Mais) 7471
— (Präparation nebst Übers.) 7472
Rich. III. s. *Campbell*, O. J.
Richepin, J.: A travers Sh. 7883
Richter, Helene: Schauspieler-Charakteristiken 7884
— Sh. im Zeichen d. Krieges 7885
Rick, Leo: Ovids Metamorphosen in d. engl. Renaissance 7886
Robertson, J. M.: Bacon as Writer 7887
— Elizabethan Literature 7888
Robinson, Ch.: (Illustr.) s. *Songs* and Sonn.
— Eloise: (Hrsg.) s. *Beaumont*, Joseph: Minor Poems.
— W. H.: (Illustr.) s. *M. N. D.*
Roennecke, R.: (Bearb.) s. *Königsdramen*
Rollenhefte, Carl Seydelmanns 7444
R. and J. s. *Conrad*, Herm.
— (hrsg. von Gaehde) 7474
— s. *Gray*, H. D.
— s. *Le Senne*, C.
— s. *Logeman*, H.
— s. *Macaulay*, G. C.
— s. *Sauer*, A.
— s. *Winter*, W.
Rosenberg, H.: (Hrsg.) s. *M. Ado* (deutsch)
Rosenthal, F.: Sh. und unsere Zeit 7889
Rothbarth, Marg.: Pope u. Sh. 7890

Routh, J.: Purpose of Art in English Literary Criticism 7891
Roz, F.: Le troisième centenaire de Sh. 7892
Rümelin, G.: s. *Sh.-Studien* e. Realisten 7931
Rüpel-Komödie, Die (M. N. D.) 7452

Saenger, Ludw.: (Übers.) s. *Sonn.* (deutsch)
Saitschik, R.: Sh. u. d. Genius d. Kunst 7893
Saix, G. de: s. *Le Senne*, C.
Sallwürk, E. v.: (Hrsg.) s. *Macb.* (Schillers Bearbtg.)
Salmon, E.: Sh. and Democracy 7894
Sarrazin, G.: Sh. u. d. Bacon-Hypothese 7895
— Sh's Sonn. 7528
Sauer, A.: R. and J. in den Bearbeitungen d. deutsch. Lit. 7480
Schall, M.: Enobarbus in A. and C. 7324
Scharrer-Santen, Ed.: Sh. in Frankreich 7897
Schaarschmidt, K. E.: Haml. 7896
Schelenz, H.: Naturwissenschaftl. bei Sh. 7898
— Sh. u. d. Arznei- u. Volkskunde 7899
Scheurlen, P.: Sh. — unser Bundesgenosse 7900
Schick, J.: Entstehung d. Haml.-Sage 7369
— Haml. in China 7370
Schild, F. H.: (Bearb.) s. *Macleod*, Mary: The Sh. Story-Book
Schlaf, J.: Sh.-Bacon-Frage 7901
Schmitz-Mancy, M.: Erläuterungen zu Macb. 7431
Schneider, A.: Schulausgaben der Sh.-Dramen 7903
— K.: Neues Zeugnis für Rutland-Sh. 7904
— -Schönfeld, J.: Sh. u. d. deutsche Bühne 7905
Schmidt, J. E.: Sh's Dramen u. s. Schauspielerberuf 7902
Schoell, L.: Chapman and the Italian Neo-Latinists 7906
Schreiber, C. F.: Deutschland ist Haml. 7371
Schröer, A.: Zur Beurteilung des Shylock 7445
— Grundzüge d. engl. Litgesch. 7907
— Sh.-Gedächtnisfeier 1916 in Weimar 403*
— (Jb. d. Deutsch. Sh.-Gesellsch. 51. Rez.) 7757
— (Mair. Rez.) 7823
Schröer, A.: (Skeat. Rez.) 7936
— (Zachrisson. Rez.) 8024
Schubring, P.: Sh. u. d. ital. Novelle 7908
Schucht, H.: Sh. u. die Deutschen 7909
Schück, H.: Sh. och hans tid 7910
Schücking, L. L.: Anleihe Sh's bei Tourneur 7911
— A. Brandls neueste Sh.-Forschungen 7529
— Zu Sh's 300j. Todestag 7912
— Sh. als Volksdramatiker 7913
Scott-James, R. A.: New Way of Playing Sh. 7914
Scrimgeour, J. C.: (Hrsg.) s. *J. C.*
Seeliger, G.: Deutsche u. engl. Reformation 7915
Segrè, C.: Nuovo contributo alla storia del M. of V. 7446
Sélincourt, E. de: English Poets and the National Ideal 7916
Seyferth, P.: Hen. VI 7385
Sh. 1564—1914. (List of Books of the Brooklyn Public Library) 7917
— (Selected List of Books in the Chicago Public Library) 7918
— *-Aufführungen*, die ersten deutschen 7919
— *-Büchlein*, Das, d. «Armen Mannes im Toggenburg» 7920
— u. d. deutsche Bühne unserer Zeit 7921
— as Educational Factor in Germany 7922
— u. kein Ende 7923
— 's England 7924
— *-Enthüllungen*, Neue, 7925
— *-Fälschungen* 406*
— *-Feier* 1914 402*
— *-Feier* in Stratford-on-Avon 413*
— 350jähr. Geburtstag 409*
— *-Gedächtnis-Heft* (der «Englischen
— Studien») 7926
-Gesellschaft, Die Deutsche, 420*
— *-Gesellschaft*, Deutsche. Abend-Unterhaltung. 22. 4. 1914 415*
— über den Krieg 7927
— 's Menschen 7928
— und W. Oechelhäuser 432*
— in Pictorial Art 7929
— *-Portrait.* (Facs. of the First Folio) 398*
— u. d. Stadtbibl. in Zürich 7930
— *-Studien* e. Realisten 7931
— *Studies* 7932
— *-Tár*, Magyar 7933
— Tercentennial Celebration 404*
— 300jähr. Todestag 410*
— an Angels and Devils 7934

Sharp, C. J.: s. *M. N. D.* (Songs and Incidental Music)
Sheperd, O.: Sh. Questions 7935
Skeat, W. W.: Glossary of Tudor and Stuart Words 7936
Smith, G. C. Moore: (Macb. ed. Grierson. Rez.) 7417
— *Sonn. LI* 7530
— H. G.: (Hrsg.) s. *M. of. V.*
— R. M.: Froissart and the English Chronicle Play 7937
— W.: The Humorous Duke of A. Y. L. I. 7335
— A. Y. L. I. II, VII, 1397 7336
Songs and Sonn. (illustr. by Robinson) 7515
Sonn. s. *Alden*, R. M.
— s. *Berzeviczy*, A. v.
— s. *Fürst*, R.
— s. *Gray*, H. D.
— s. *Haußmann*, C.
— s. *Hunt*, Th.
— s. *Jonson*, Ben
— s. *Kaun*, E.
— s. *Kent*, S.
— s. *Morsbach*, L.
— (deutsch von Saenger) 7517
— s. *Sarrazin*, Gr.
— s. *Smith*, G. C. M.
— (Tauchnitz Pocket Library) 7516
— s. *Wietfeld*, Alb.
— s. *Wolff*, M. J.
Spieß, E.: Sh. u. d. deutsche Lit. 7938
— H.: Posies 7939
Stage Year Book, The. 1914 422*
Stahl, E. L.: A. and C. in Frankft. a. M. 7325
— Engl. Theater im 19. Jahrhdt. 7940
— Dramaturg. Übersicht 7941
— (Stage Year Book. Rez.) 422*
— (Wittsack. Rez.) 8012
— (Wolff, J. F. Rez.) 8016
Steffen, G.: Allusions to Sh. (Sh.-Anspielungen) 7942—43
Steiger, Edgar: Sh's Auferstehung in Deutschland 7944
— Sh. und Cervantes 7945—46
Steiner, H.: Mirror for Magistrates. P. 1 7947
Stephenson, H. Th.: Study of Sh. 7948
Stewart, Ch. D.: Textual Difficulties in Sh. 7949
Stockley, W. F. P.: Bacon-Sh.-Matter 7950
Stoll, E. E.: Falstaff 7381
— Oth. 7468
Strunz, F.: (Schelenz. Rez.) 7899
Stonex, A.: Sources of Jonson's Staple of News 7951
Stopes, C. C.: Burbage and Sh's Stage 7952
— Sh. and Asbies 7953
— Sh's Environment 7954
— Sh's Industry 7955
Struve, J.: Traummotiv im engl. Drama 7956
Susmann, Marg.: Problem d. Tat u. d. Haml.-Problem 7372

Tatlock, John S. P.: Siege of Troy 7957
— Tr. and C. 7500
Teichmann, E.: (Hrsg.) s. *Macb.*
Temp. (Granta Sh.) 7483
— (Langham Booklets) 7482
— (Ed. Weekes and Allen) 7484
— (Schulausg. v. Thiergen) 7485
— (Deutsche Schulausg. v. Lederer) 7486
— s. *Bormann*, Edwin
— s. *Eckart*, W.
— s. *Gilbert*, A. H.
— s. *Kelsey*, R. M.
— s. Macaulay, G. C.
— s. *Perott*, J. de
Terramare, G.: Sh. in England 7958
Terry, J. E. H.: M. N. D. at the Savoy Theatre 7456
Teutenberg, Ad.: Wirtschaftspionier u. Sh.-Verehrer (W. Oechelhäuser) 431*
Thelemann, Anna: Tr. and C. 7501
Thiergen, O.: (Hrsg.) s. *Cor.*
— (Hrsg.) s. *Temp.* (Schulausg.)
Thompson, G. A.: Elizabethan Criticism of Poetry 7959
Thomson, C. L.: School manual of Sh. 7960
— (Hrsg.) s. *J. C.* (Carmelite Sh.)
Thorndike, A. H.: From Outdoors to Indoors on the Elizabethan Stage 7961
Thurston, H.: Sh's Handwriting 7962
Tiele, G.: Bacon is Sh. 7963
Tilley, M. P.: Evidents in Sh. of effort to refine the language of the day 7964
— Notes on A. W. 7322
— Notes on T. N. 7505
— Organic Unity of T. N. 7506
T. of A. s. *Dees*
— s. *Kilian*, Eugen: Aus d. Praxis d. mod. Dramaturgie
T. A. s. *Conrad*, Herm.
— s. *Wagner*, M.
Tinker, Ch. B.: Salon and English Letters 7965
Tolman, A. H.: Is Sh. aristocratic? 7966

Traumann, E.: Nietzsche u. d. Haml.-Problem 7373
Trench, W. F.: Renaissance in Relation to English Literature 7967
Trog, H.: Sh. in Frankreich 7968
Tr. and C. s. *Long*, P. W.: From Troilus to Euphues
— s. *Lütgenau*, F.
— s. *Révy*, R.
— s. *Tatlock*, J. S. P.
— s. *Thelemann*, Anna
Turner, L. M.: Du conflit tragique 7969
T. N. (ed. Gordon) 7502
— s. *Bab*, J.
— s. *Kilian*, E.: Aus d. Praxis d. mod. Dramaturgie
— s. *Knudsen*, H.
— s. *Tilley*, M. P.
— s. *Winter*, W.
T. N. K. s. *Petersen*, O.

Ulrich, O.: Pseudohist. Dramen Beaumonts und Fletchers 7970

Van Dam, B. A. P.: (Fischer: Quellen zu Lear. Rez.) 7410
Vetter, P.: (Hrsg.) s. *Haml.*
— (Hrsg.) s. *Macb.*
— Th.: Sh. u. d. deutsche Schweiz 7971
Voelcker, B.: Hamlet-Darstellungen Chodowieckis 7374
Vollert, W.: Sh. 7972
— Sh. u. d. Bibel 7973
Von der Heide, Anna: Das Naturgefühl in d. engl. Dichtung 7974

Wagner, M.: T. A. 7496
Wallace, Ch. W.: Sh. and America 7975
Wallrath, H.: W. Sampson's «Vow-Breaker» 7976
Walter, Ad. H.: Beaumont 7977
— E.: Sh. in Japan 7978
Walzel, O.: Aufzugsgrenzen in Dramen Sh's 7979
— Sh's dramat. Baukunst 7981
— Neue Bühnentechnik im Dienste Sh's 7980
— Wölfflin und Sh. 7982
— (Königsdramen, hrsg. von Lewinger u. Roennecke. Rez.) 7320
Wann, L.: The Oriental in Elizabethan Drama 7983
Ward, Sir Adolphus: (Vorr.) s. *Marlowe*, Chr.: Faustus
Warde, Fr.: Fools of Sh. 7984
Wasserzieher, E.: (Hrsg.) s. *Haml.* (Deutsche Ausg.)
Waterhouse, G.: Literary Relations of England and Germany in the 17th Century 7985
Watt, A. F.: (Hrsg.) s. *Bacon*, Fr.: Selected Essays
Weber, A.: (Sh.-Tár. Jg. 6. Rez.) 7933
— F.: Volkskundl. Streifzüge durch Sh. 7986
— G.: (Hrsg.) s. *A. Y. L. I.*
— L.: Sh. 7987
— Sh. als Persönlichkeit 7988
— *-Ebenhof*, A. v.: Zur Sh.-Forschung 7989
Weekes, A. B.: (Hrsg.) s. *Temp.*
Wehrmann, K.: Kunsterziehung in England 7990
Weilen, A. v.: Sh. u. d. Burgtheater 7991
— Sh. und Deutschland 7992
— Spielplan d. neuen Burgtheaters 7993
— (Hrsg.) s. *Haml.* (Der erste deutsche Bühnen-)
— (Hill. Rez.) 7734
— (Voelcker. Rez.) 7374
— (Wolff. Rez.) 8016
Weiser, C.: Engl. Litgesch. 7994
Wellstood, F. C.: Sh. Tercentenary Commemoration 7995
Wendell, Barrett: Fantasy concerning the Epitaph of Sh. 423*
Werner, Annie: Erinnerungen an Stratford 7996
Wheeler, C. B.: (Hrsg.) s. *Marlowe*, Chr.: Faustus
Whipple, T. K.: Isocrates and Euphuism 7997
White, E. J.: Law in Sh. 7998
Widmann, W.: Sh. auf Hamburger Bühnen 7999
— Sh. auf Wiener Bühnen 8001
— Die ersten Sh.-Aufführungen in Frankfurt 8000
Wielert, A.: Quartos und Folios von Hen. V 7384
Wietfeld, A.: Bildersprache in Sonn. 7531
Wildenbruch, E. v.: A. and C. 7326
Wildhagen, K.: B. Neuendorff 430*
Wilkins, E. H.: Enueg in Plutarch and in Sh. 8002
Williams, W. H.: Marlowe and Lucian 8003
Willoughby, L. A.: (Waterhouse. Rez.) 7985
Wilson, F. P.: (Aydelotte. Rez.) 7547
Winderlich, C.: (Hrsg.) s. *J. C.*
Winds, Ad.: Inszenierungen auf mittlerer Linie 8004

Winds, Ad.: Sh. 8005
— Sh. als Bildner d. Schauspielers 8006
— (Königsdramen, bearb. von Lewinger u. Roennecke. Rez.) 7320
Wine, Beere, Ale and Tobacco 8007
Winkler, A.: Heywood's A Woman Killed with Kindness 8008
Winter, W.: R. and J. 7481
— Sh. on the Stage 8009
— T. N. on Stage 7507
Winther, F.: Das gerettete Venedig 8010
W. T. (ed. Charlton) 7508
— (Ed. Collins) 7509
— (Deutsche Ausg. Reclam) 7510
— s. *Krause*, H.
Wislicenus, P.: Sh's Totenmaske 425*
Witkowski, G.: (Haml., deutsche Ausg. v. Diederichs. Rez.) 7346
— (Hill. Rez.) 7734
— (Jb. 51. Rez.) 7757
— (Voelcker. Rez.) 7374
Wittko, P.: Sh. und wir 8011
Wittsack, R.: Immermann als Dramaturg 8012
Witz, E.: Engl. Ovidübers. 8013
Wolf, H.: Th. May's Tragedy of Cleopatra 8014
— P.: Sh. [Gedicht] 401*
Wolff, E.: Zu Sh's Todestag 8015
— G.: Der Fall Haml. 7375
— J. F.: Theater 8016
— M. J.: Zum 50jährigen Bestehen d. Deutsch. Sh.-Gesellschaft 419*
— Zur Gesch. d. Stoffes von M. Ado 7463
— Petrarkismus in Sonn. 7532
— Sh. in England u. in Deutschland 8017
Wolff, M. J.: Sh's Geburt u. Taufe 8018
— Sh's letzte Ruhestätte 8019
— Was wissen wir von Sh.? 8020
— Wie sah Sh. aus? 8021
— (Marx. Rez.) 7828
— (Morsbach. Rez.) 7527
— (Sarrazin. Rez.) 7528
— (Schmidt. Rez.) 7902
— (Wolff, G. Rez.) 7375
Works (Arden Sh.) 7305
— (Bankside Acting Edition) 7306
— (Carmelite Sh.) 7307
— (Granta Sh.) 7308
— (Indian Edition) 7309
— (Oxford Plain Texts) 7310
— (engl.) 7311
— (School Ed.) 7312
— (for Schools) 7313
— (Tauchnitz) 7314
— (englisch u. deutsch) 7315
— (deutsch von Gundolf) 7317
— (deutsch, hrsg. v. W. Keller) 7316
— (deutsche Ausg. v. Oechelhäuser) 7318
— (ungar.) 7319
Wright, H.: (Hrsg.) s. *A. Y. L. I.*
Wyatt, Sir Th.: The Poems 8022
Wyneken, H.: Neues über Sh. 8023

Zachrisson, R. E.: Sh's uttal 8025
— English Vowels 8024
Zeegers, P.: Sh. 8027
— Sh's godsdienstige gezindheid 8026
Zellweker, Edwin: Der Priester bei Sh. 8028
Ziesenis, O.: Einfluß d. Rhythmus bei Lyly usw.
Zurbonsen, Fr.: (Hrsg.) s. *J. C.*

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band LIV.

Zusammengestellt von **Carl Grabau.**

Abbt'sche Theatertruppe 26
Abuses, The, verlor. Drama 43
Ackermann'sche Theatertruppe 25
Albrecht, L., über *Maß für Maß* XXV. 160
Alden, R. M., Ausgaben der Sonette 121
Alexander, B., *Heinrich IV.* 155.
Altages, verl. Drama 44
Alucius, History of, Stoff 73
André, *Macbeth*-Musik 67
Angyal, P., Lady Macbeth als Anstifter 158
Antonius, verl. Drama 44
Aronstein, Ph., über John Donne 128
Asmund and Cornelia, verl. Drama 44

Bab, J., u. Sh. 158
Bacon, F., und John Donne 128
Bacon-Theorie 139, 154
— im deutschen Drama 5
Baskervill, C. R., Anfänge des romant. Dramas in England 111
— *Old Custom* 111
Bastide, Ch., Sh. über Frankreich 151
Baumeister, B., Nekrolog 74
Bayer, J., «Romeo und Julia»-Motiv in einer ungarischen Novelle 159
Beatty, A., Verhältnis der Sonette Sh.'s zu den Dramen 121
Beaumont, seine Zusammenarbeit mit Fletcher 127
Bechtolsheim, H. Frhr. von, «Drei-Königsabend» 5
Beeching, Dr., über deutsche Sh.-Wissenschaft X
Belphoebe, verl. Drama 44
Belynus, verl. Drama 45
Bense, J. F., Spenser u. Milton 113
Beöthy, Z. von, Sh. u. Arany 157
Berzeviczy, A. von, Sh. u. d. ungar. Genius 156
Blätter des Deutschen Theaters 97
Bleibtreu, K., «Der wahre Sh.» 6
Boas, E., «Sh. oder Gaukeleien der Liebe» 3
Bonnell, John K., Ostersepulchrum 109
Bormann, E., «Der Kampf um Sh.» 6
Brandl, A., Jahresbericht V
— über H. A. Jones' Schriften 135
Braun von Braunthal, «Shakespeare» 2
Bodrogi, L., gegen Albrechts Unters. über *Maß für Maß* 160
Bremer Stadttheater 22
Brennus, verl. Drama 45
Brie, F., über Creizenach, Gesch. d. n. Dramas 141
Brotanek, R., Parrots Chapman-Ausgabe 127
Brummer, B., «Sh.'s Affe» 3
Buchanan, G., Lehrer Jakobs I. XIX

Cairns, W. B., Sh. in Amerika 153
Calderhead, I. G., Moralitäten-Fragmente 110
Casta Vidua, verl. Drama 45
Chapman, G., Ausg. von Parrot 127
— Verh. z. Sh. 126
Chélard, A. H., *Macbeth*-Oper 135
Chodowiecki, Radierung der Nachtwandelszene in *Macbeth* 70
Churchill, Randolph, und *Hamlet* 138
Coffman, G. R., Miracle Play (Name) 110
Collin, Ch., Sh. als Problemdichter 148
Conrad, H., Nekrolog 90
— Petrarca als Lyriker, vgl. m. Sh. 115
— über *Troilus u. Cr.* 118
Cook, A. S., Parall. z. Mak-Epis. 109
Courtney, W. L., Sir Herb. Tree 136
Creizenach, W., *Alucius* 73
— Geschichte des neueren Dramas 141
— «He returned to his first vomit» 73
— Verloren gegangene engl. Dramen aus dem Zeitalter Sh.'s 42

Croll, M. W., Euphues-Ausg. 113
Császár, E., Sh. u. d. ungar. Dichtung 162
Czeke, M., Sh.-Übers. der Emilie Lemouton 159

Daffis, H., Shakespeare-Bibliographie 1914—1916. (Forts.) 164
Daxenberger, S. von, «Der Tod Sh.'s» 3
Dickinson, Th. H., Sh.-Inszenierung 133
Donne, J., gegen Bacons «neue» Philosophie 128
Dorn, E., «Direktor Sh.» 5
— H., «Im Globus» 3
Drama, elisab., und elisab. Roman 143
Drama League of America, IX. 137
Dramaturgische Übersicht 94
Dramen, verloren gegangene engl. a. d. Zeitalter Sh.'s 42
Dschewdet, Abdullah, türk. Sh.-Übersetzer 131
Dudok, G., Verfasserschaft von «Jack Juggler» 111
Duval, A., «Sh. amoureux» 2

Eckert, V., Deutsche Theaterkunst (Theorie und Praxis) 98
— Die städtische Bühne 99
Eglemour and Degrebelle, Auff. in St. Albans 111
Sir Eglamour of Artois, verl. Drama 45
Eichler, A., von Weber-Ebenhofs Bacon-Theorie 139
Elek, O., Sh.-Kultus bei Stendhal u. V. Hugo 155
Eulenberg, H., über Horatio 117
— u. Sh. 158
Euphuismus, Ursprung 113

Ferenczi, Z., Sh.-Feiern 160
Fletcher, s. Zusammenarb. mit Beaumont und Massinger 127
Florence, Auff. in Bermondsey 111
Förster, M., über *Richard II.* 134
Fredersdorff, H., Hamlet u. Yorick 117
Freksa, F., Sh.-Theater und Stilbühne 134
Freud, S., Psychoanalyt. Studien zu *Macbeth* 119
zu *Richard III.* 115

Gémier, Gründer der «Société Sh.» 130
Gerrard, E. A., Nashes Tod 113
Goetze, G., Richard-Anna-Szene 116
Gordon-Craig, Sh.-Inszenierung 134
Görland, A., dramatische Einheit des *Kaufmann von Venedig* 116
Gosson, *Plays Confuted*, Quelle 73
Gothein, M. L., Der lebendige Schauplatz in Sh.'s Dramen 151
Gottesheim, R. von, «W. Sh.» 5
Grabau, C., Hermann Conrad 90
— Zeitschriftenschau 109
Graham, W., Theobalds «Double Falsehood» 128
Grautoff, O., «Société Sh.» 130
Gravet, verl. Drama 45
Greene, R., *Job*, verl. Drama 45
— *Orlando Furioso* und Ariost 112
— «Pandosto» als Quelle des *Wintermärchens* 149
— als Romandichter 156
Gregori, F., über Stahl, Engl. Theater im 19. Jahrhundert 160
Grillparzer, «Bruderzwist» u. *Hamlet* 132
Grindal, Bischof von London 112
Grønbeck, V., Sh. und das vorshakespeare'sche Drama 150
Grosse, J., «Eine Nachtpartie Sh.'s» 3
Grube, M., Den «Baconianern» 139
— *Die Hexe vvn Orleans* 102. 134. 147

Hachtmann, O., Sh. u. d. Türkei 131
Hagemann, C., Regie: Die Kunst der szenischen Darstellung 96
Halm, F., «Ein Abend in Titchfield» 3
Hamburger Sh.-Auff. unter Schröder 26
Hanford, J. H., Plato als Quelle zu *Troilus* 119
Hart, J., Bacon-Theorie 139
Hegedüs, St. von, Hyperbel bei Sh. u. Seneca 155
Heinrich, G., Ayrer u. Sh. 157
Herford, C. H., Sh.'s Behandlung der Liebe und Ehe 151
— über deutsche Sh.-Wissensch. X
Hick, G., «Sh. und Southampton» 4
Hilbert, G., Hamlet-Problem 117
Hirschberg, L., *Macbeth*-Opern 135
Holländer, F., und Kahane, A., Blätter des Deutschen Theaters 97
Holtei, K. von, «Sh. in der Heimat» 2
Hopffer, E. H., «Der Wildschütz vom Avon» 3
Horn, H., «Sh.'s Wandlung» 6

Jack Juggler, Verfasserschaft 111
Jacobsohn, S., Das Jahr der Bühne 97
Jahrbuch, amtliches, der k. k. Hoftheater in Wien 101
Jahresbericht V
Jakob I., König von England XVIII
— u. *Coriolanus* XXX
— u. *Henry VIII.* XXXII
— u. *Lear* XXIX
— u. *Macbeth* XXVI. 120
— u. *Measure f. M.* XXIV
— u. *Tempest* XXXI

Jantzen, H., über das Sh.-Heft der «Edda» 148
Job, verl. Drama v. R. Greene 45
John Ward, verl. Drama 47
Jones, H. A., gegen Deutschland X
— über engl. Theaterverhältnisse 135
Jónsson, F., Sh. in Island 153
Jürgens, W., *Verlorene Liebesmüh* 103

Kaiser, E. und Kiesau, G., «Die Befreiung» 5
Kauenhowen, K., J. K. G. Wernichs «Macbeth»-Bearbeitung. Die erste Aufführung des «Macbeth» in Berlin 1778 50
Keller, W., Sh. und sein König XIII
Ker, W. P., Sh.'s Komödie 152
Keyserling, M. Gräfin, «Auf Ruhmeshöhen» 6
Kießling, F., «W. Sh.'s Jugend« 4
Kilian, E., Aus der Praxis der mod. Dramaturgie 94
— Oper u. Sh.-Bühne 135
— über *Wie es Euch gefällt* 135
Kösting, K., «Shakespeare» 4
Kralik, R. v., Sh.'s Katholizismus 122
Kronacher, A., Dramaturgische Glossen 101
Kurländer, F. A. von, «Sh. als Liebhaber» 2

Latzkó, H., B. Jonson u. Marston 158
Lebrun, C., «Shakespeare» 2
Lee, Sir S., Sh. u. Indien 137
Legouis, E., über die «Société Sh.» 131
Lemmi, Ch. W., Ariost und Greenes «Orl. Fur.» 112
Lerch, E., Sh. und Frankreich 130
Lewinski, M., Sh. in ethischer Betrachtung 125
Lindner, A., «William Sh.» 4
Logeman, H., *Romeo*-Studien 114
Long, P. W., Spenser und d. Bisch. von Rochester 112
Love's Labour's Won, verl. Drama 45
Lucrece, verl. Drama 45
Ludwig, A., über Jocza Savits 132
— Sh. als Held deutscher Dramen 1
— v. Weber-Ebenhofs Bacon-Theorie 139

Massinger, s. Zusammenarbeiten mit Fletcher 127
Mankind 110
Marbach, O., «Sh.-Prometheus» 4
Mensi von Klarbach, A., über Jocza Savits 132
Meerheimb, R. von, «Sh.'s Beichte» 5
Milton, J., u. Spenser 113
Mohr, Ed. Chr., «Die entzweiten Musen» 3
Møller, N., «Sh. ved sit arbejde» (*Wintermärchen*) 149
Moore, J. R., Lieder bei Sh. 122
Moore Smith, G. C., Nashes Tod 113
More foole, verl. Drama 46
Mortensen, J., *Hamlet* 149.
Mühlbach, E., Statistischer Überblick über Sh.-Auff. 1917 106
Munday, A., Rückkehr zur Schauspielkunst 73

Nashe, Th., sein Tod 113
Neil Dodge, R., «hermaphrod.» Reime bei Sh. 122
Nekrologe 74
Nohl, H., Quelle zu *Troilus*
Nouseul, Rosalie, als Lady Macb. 68

Old Custom 111
Olden, H., Bearb. von *Maß für Maß* 134

Pabst, J., «Die Sh.-Feier» 3
Padelford, F. M., Spenser und der Calvinismus 113
Philip II., verl. Drama 46
Phryne, verl. Drama 46
Pollard, A. W., Raubdrucke und Textüberlieferung von Sh.'s Dramen 129
Pyre, J. F. A., Das Pathos bei Sh. 125

Raleigh, Sir W., über «Kanonenfutter» 138
Reich, A., «Der Schwan vom Avon» 3
Reinhardt, Max, 91. 94 ff.
Richter, H., Bernhard Baumeister 74
— Schauspieler-Charakteristiken 95
Riedl, F., Sh. u. d. ungar. Literatur 162
Robertson, J. M., Chapman u. Sh. 126
Romantisches Drama in England, Anfänge 111
Rosenthal, F., Stilbühne 134
Rózsa, D., Marlowe «Der Jude von Malta», ungar. Übers. 156
— über Rob. Greene 156
— über F. Riedl und E. Császár 162
— Ungar. Sh.-Parodien 155

Savits, J., Sh. u. d. Bühne des Dramas 132. 145
Schäfer, W., «W. Sh.» 6
Schall, M., Hamlet als Reflexionskranker 118
Schink, J. F., «Sh. in der Klemme» 1
Schreyer, H., «W. Sh.» 6
Schröder, Friedrich Ludwig 26
Schröer, A., Sh. u. heut. Theater 134

Schücking, L. L., über Volkelt, Ästhetik 144
Seelig, L., Krieg und Theater 100

Shakespeare
-Ästhetik 123
u. Amerika 136. 153
u. Arany 156. 157
-Archiv, Ungarisches 154
Aufbau der Dramen 152
-Auff. in Bremen in engl. Spr. 35
-Auff. in Hamburg 26
Aufnahme am Bremer Stadttheater 22
Ausgaben, amerik. 153
-Ausstellungen 137
u. Ayrer 157
u. J. Bab 158
u. d. Barock 123
u. Bibel 122
Bibliographie 121. 129. 164 ff.
-Bühne in München 145
-Bühne in Weimar 103
Bühnentechnik 151
u. Chapman 126
Dreihundertjahrfeier 136. 154
u. Elisabeth XVI
als Ethiker 125
u. Eulenbergs Dramen 158
Folio von 1623, Entstehung der 130
u. Frankreich 130. 151. 155
Funktion der Lieder bei 122
-Gesellschaft, französ. 130
u. Grillparzer 132
als Held deutscher Dramen 1
als höfischer Dichter XIV
und Jakob I. XVIII. 160
und Indien 137
-Inszenierung 133. 137
-Kataloge 137
u. Katholizismus und Protestantismus 122
u. sein König XIII
Lyrik 115
u. neueste deutsche Literatur 158
-Parodien 33. 155
Pathos bei 124
u. d. Pessimismus 119. 143
u. Petrarca 115
u. Politik XVIII
als Problemdichter 148
Raubdrucke 129
Reimtechnik 122
u. Seneca 155
-Tag in Weimar. Engl. Bericht über 138
Technik 122
Textüberlieferung 129
u. d. Türkei 131
u. Ungarn 156. 160. 162

Shakespeare
-Übers. in Frankreich 131. 159
-Übers. in Island 153
-Übers. v. Schlegel-Tieck in Bremen 37
u. s. Vorgänger 150

Werke:
Anthony, Übers. 131 (türk.)
As You Like It, Auff. 135
Bearb. 135
Caesar, Übers. 131 (türk.)
Coriolanus u. König Jakob I. XXX
Hamlet, Auff. 26. 27. 136
u. Belleforest 116
u. Christentum 116
als Frauenrolle 27
Horatio 117
Problem 117. 118
Studie zu 149
Übers. 131 (türk.)
u. Yorick 117
Henry IV., «Kanonenfutter» 138
Studie zu 155
Henry VI., Bearb. (Grube) 102. 134 147
Henry VIII. u. Jakob I. XXXII
Lear u. Jakob I. XXIX
Übers. 131 (türk.)
Love's Labour, Bearb. Jürgens 103
Macbeth, Auff. 1778 50
Filmstück 136
u. Jakob I. XXVI
Musik dazu 67
als Oper 135
Studien zu 119. 158
Übers. 131 (türk.)
Measure f. M., Auff. 134
Bearb. 134
u. Jakob I. XXIV
u. Ungarn 160
Merchant, Auff. in Paris 130
Ausg. 97 (Dtsch. Th.)
Hauptgedanke 116
Midsummer N., Auff. 134
Othello, Hofauff. 1604 XXIII
Übers. 131 (türk.)
Richard II. Auff. 134
Richard III. Monolog (I 1) 115
Richard-Anna-Szene 116
Romeo, Lyrik in 115
-Motiv in Ungarn 159
Textkritik zu Akt I u. II 114
Übers. 131 (türk.)
Sonnets, Ausgaben 121
u. Bacon-Theorie 139
Petrarcas Einfluß 115
Verhältnis zu den Dramen 121
Tempest u. König Jakob I. XXXI
Troilus, Entwicklungsstufen in 118

Werke:
Troilus, Plato als Quelle 119
Winter's Tale, Vergleich m. d. Quelle 149
Smart, W. K., *Mankind* 110
Spectrum, verlor. Drama 46
Spenser, E., u. d. Calvinismus 113
— in Miltons «Comus» 113
— u. Dr. Young, Bisch. v. Rochester 112
Stahl, E. L., Das engl. Theater im 19. Jahrh. 160
— Dramaturgische Übersicht 94
— über die Auff. von *Wie es Euch gefällt* 135
Statistik der Sh.-Auff. 1917 106
Stein, H. von, «Denker u. Dichter» 5
Stein, K., «Sh.'s Bestimmung» 2
Stein, L., «Des Dichters Weihe» 4
Stilbühne, Geschichte der 134
Stopes, C. C., *Hamlet* und Amleth 116
— über deutsche Sh.-Wissenschaft X
Stricker, K., Die Aufnahme Sh.'s am Bremer Stadttheater 22
Stümcke, H., Vor der Rampe 96

Taubert, W., *Macbeth*-Oper 135
Taubmann, O., Oper «Porzia» 135
Theater, Elisab., Ursprung 143
Theateradreßbuch, Deutsches 101
Theaterpublikum, elisab. 142
Theaterschau 94
Theobald, «Double Falsehood» 128
Tieck, L., Sh.-Novellen 1
— «Die Sommernacht» 2
Torrismount, verlor. Drama 47
Transformation of the King of Trinidadoes two Daughters, verlor. Drama von Anthony Chute 47
Tree, Sir H., † 136
Trog, H., Sh. u. Frankreich 130

Udall, N. Verf. von *Jack Juggler* 111

Velten, Joh., Theaterprinzipal 24
Verdi, G., *Macbeth*-Oper 135
Virginia, verlor. Drama 47
Vogt, N., «Sh.'s Beruf und Triumph» 1
Volger, F., «Im lustigen Alt-England» 5
Volkelt, J., Ästhetik des Tragischen 144
Vollert, W., Sh. u. d. Bibel 122

Wann, L., über die Zusammenarb. von Beaumont und Massinger mit Fletcher 127
Walzel, O., Aufzugsgrenzen in den Dramen Sh.'s 152
— Sh. u. d. Barock 123
Weber, A., Sh. u. d. neueste deutsche Literatur 158
— über Magyar Shakespeare-Tár 154
Weber-Ebenhof, A. v., Bacon-Shakespeare-Cervantes 139
Weilen, A. v., über Jocza Savits 132
Wernich, J. K. G., *Macbeth*-Bearbeitung 50.
Wetzler, H., Musik zu *Wie es Euch gefällt* 135
White Tragedy, The, verlor. Drama 47
Wildenbruch, E. v., *Christoph Marlow* 2
— über H. Conrads Sh.-Revision 92
Wilhelm II. und Sh. 137
Winds, A., über Grube, *Hexe von Orleans* 147
— über Savits, Sh. u. d. Bühne des Dramas 145
Wittsack, R., K. L. Immermann als Dramaturg 96
Wolff, M. J., Sh. als Künstler des Barocks 123

Young, Dr. John, Bisch. v. Rochester, und E. Spenser 112

Zeitschriftenschau 1916/17 109
Zifferer, P., über *Maß für Maß* 134
Zilcher, H., Musik zu «Wie es Euch gefällt» 135
Zucker, A. E., Sh. u. Grillparzer 132

Berichtigung.

S. 37, Z. 22 v. o. lies «Heinrichs des Sechsten» (statt «des Sachsen»).

3 0081 010 700 635